

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПО ВЫСШЕМУ ОБРАЗОВАНИЮ
УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

ВЫПУСК 3

Материалы межвузовской научной конференции
(апрель 1997)

ИЖЕВСК
Издательство Удмуртского университета
1998

ББК 83.3 (2)
К 66

Кафедра теории литературы и истории русской литературы
Удмуртского госуниверситета

Редколлегия:

доц. В.А.Зарецкий, проф. Н.Л.Лейдерман,
доц. Г.В.Мосалева, доц. Е.А.Подшивалова,
проф. В.А.Свительский,
доц. В.И.Чулков, доц. Д.И.Черашняя

К 66 Кормановские чтения: Материалы межвуз. науч.
конф., посвящ. 75-летию со дня рожд. проф. Б.О.Кор-
мана / Сост.-ред. Д.И.Черашняя и В.И. Чулков. –
Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1998. – Вып. 3. – 321 с.

ISBN 5-7029-0170-3

Межвузовский научный сборник составлен из материалов «Кормановских чтений» (1997) и ряда работ, ориентированных на изучение разных аспектов проблемы автора в художественной литературе. Он включает также материалы «Из истории даугавпилсской сюжетологической школы» и интервью Ю.Кима о В. Высоцком и А.Галиче.

ISBN 5-7029-0170-3

ББК 83.3 (2)

© Д.И.Черашняя, В. И. Чулков,
составление, 1997

В.А.Свительский

ПУТЬ Б.О.КОРМАНА И РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКИ

По мере того как будут отдаляться от нас во времени жизнь и деятельность Бориса Осиповича Кормана, тем труднее будет понять молодым поколениям, на какой почве возникло явление, в каких условиях работал замечательный ученый, что значило тогда достигнуть тех результатов, которых Корман достиг при жизни.

Как только Борис Осипович осознал свои теоретические возможности и стала складываться в своих первых очертаниях его теория, он взял целеустремленный курс на создание школы, на развитие научного направления. Даже если он этого не провозглашал, то он это делал. Что особенного в этом? какая героика в этом? это естественно!.. Если можешь, так пожалуйста, делай!.. — скажет молодой, подающий надежды исследователь сегодня. Но тогда, в 60-е годы, даже в неверном, изменчивом климате исторической «оттепели», в глухом провинциальном захолустье (прописка Борисоглебска — увы! — и до сих пор такова) было и необычной вещью, и дерзостью претендовать на такой замах. На это надо было осмелиться!.. Первым был Тарту, но этот отклонившийся от официальной науки центр был далеко, почти за границей, до него и за трое суток не доскачешь. Да и знаем теперь, как нелегка была каждодневная жизнь лотмановской школы... Вместе с тем напомним для сравнения: Михаил Михайлович Бахтин с Саранске школы не создал, Алексей Владимирович Чичерин в Львове школы не создал, у Якова Осиповича Зунделовича, высоко ценимого Корманом, в Самарканде остались лишь, пожалуй, ученики...

Для того, чтобы осуществилось задуманное Борисом Осиповичем, нужна была уверенность, граничащая с само-мнением, и необходимы были изначальная личностная значительность и гражданская смелость. Это ведь тогда, после нескольких всплесков, началась ползучая провинциализация Ленинграда. А с Киевом давно так сделали, что он превратился в союзную провинцию. А в официальной Мос-кве, ставшей «разрешенным» окном в Европу, несмотря на обилие вузов и академических институтов, несмотря на диссертационный конвейер, лишь сектор теории тог-дашнего ИМЛИ да кафедра Г.Н.Поспелова могут претен-довать теперь по результатам на обозначение «иш к о л ы».

Претензии на самостоятельную мысль и учительство в условиях существовавшего тогда режима карались и за-коном, и без закона: это квалифицировалось именно как nepoзboлиTeлbная дерзость, как непрозрачность, как по-кушение на основы — пусть это делалось всего лишь в рам-ках одной и не самой главной, и не самой модной науки, но тоже находившейся под весьма рьяным официальным при-смотром... То, что задумал и что неуклонно осуществлял Корман, было в ы з о в о м. Он прекрасно понимал это и жил с сознанием этого. Быть личностью, выходящей из раз-решенных границ, в то время было вызовом, и не всякий решался на это. Борис Осипович на это пошел и не хотел никакой иной — спокойной, благополучной — жизни. Но месть системы его и настигла, реально укоротив ему жизни, и были конкретные события — в первую очередь, запрещение конференции, — сыгравшие роль опустивше-гося дамоклова меча...

Но было и другое — частое, ежедневное — хамовитое, по сути пренебрежительное непризнание на всех уровнях социальной иерархии: как он смеет! куда он порывается!.. Спецификация, абстрактное теоретизирование, кому это нужно?! Воронежский профессор, единственный тогда в ок-руге, ничего в писаниях доцента из Борисоглебска не по-нял, но оскорбительно дал понять, что не по чину смел гость. Столичные штучки — те еще вельможнее и непро-биваемее!.. А добавлялось еще и другое: он из другой кас-ты, графа не та... всё им чего-то необычного подавай!..

Однако Корман был исполнен сосредоточенности на глав-ном, на своем деле. Его не покидало сознание своей личной миссии, своего избраннического жребия, так необходимое в России и просветителю, и просто хорошему учителю,

и вообще интеллигенту. Это сознание в примере Бориса Осиповича оправдало себя и продолжило его жизнь после физической смерти.

Что значило тогда, на фоне общепринятой литературоведческой практики, заняться проблемой автора? Здесь тоже был риск, здесь тоже была дерзость. Ведь в партийной эстетике, эстетике победившего и развитого социализма, все уже было объяснено. Для этого постарались основоположники — и создатель теории трудового происхождения искусства, и писатель-основоположник, осветивший своими благословением эту эстетику, заявивший однажды о превосходстве образа Иванушки-дурачка над всеми этими Гамлетами, Фаустами и Дон-Кихотами... Сосредоточенность Кормана на авторском аспекте раздражала, ставила в тупик, хотя кому-то могла и показаться безобидной. А на самом деле заняться на рубеже 50-60-х годов проблемой автора — это значило заняться, во-первых, личностным и общезначимым творческим проявлением человеческого начала в литературе и, во-вторых, даже не минуя идеологию, но теоретически обтекая ее, погрузиться в специфику художественного изображения, его структуру, проникнуть в нее до постижения содержательности формы: тогда это была новинка, хотя и возвращенная из прошлого, сохраненная теми, кто оставался хранителем огня, кто видел суть дела, несмотря ни на что.

В 1956 году Борисоглебский государственный педагогический институт обрел свои Ученые записки. Ответственным редактором первого выпуска был Б.О.Корман. Работой, в которой было наиболее ярко заявлено самостоятельное найденное, явилась статья «Многоголосье в лирике Н.А.Некрасова» (Ученые записки Борисоглебского пединститута, вып. уже IV). Понятие многоголосья Корман применил задолго до бахтинского бума 60-х годов. Но книгу Бахтина он знал по первому изданию, выписывал ее в Борисоглебск по межбиблиотечному абонементу. На первую половину 60-х годов (и до 1967 года) падает, по-видимому, наиболее результативная и обнадеживающая пора борисоглебского периода: это начало публикаций в столицах, это выход монографии о лирике Некрасова в Воронеже, это начало серии сборников, посвященных проблеме автора, это небывалая конференция в маленьком городке. Борисоглебское «сидение» Кормана доказывало, что волевой ученый с продуцирующим умом и незаурядными способностями организатора может выделиться, может до-

стичь многого. Уже появились ученики, но школы еще не было. Она была создана в Ижевске. Но не мне вести речь об этом периоде...

Сейчас, из нашего далека, из трудного финала XX века, видно многое лучше. Кормановская теория автора в значительной мере основана на гегельянском представлении о литературном творчестве — отсюда творец обладает концепцией, являющейся основой-каркасом произведения. Произведение — адекват авторского сознания. Нами же сегодня больше различается отсутствие авторского моноцентризма в произведении. Сегодня нам виднее вся растянутая амплитуда авторской стратегии в литературном изображении, весь арсенал авторских воплощений и перевоплощений, условный, часто игровой характер авторских метаморфоз. Действительно, в XX веке в литературе, работающей блоками и клише, настроенной на обслуживание массового потребителя, наблюдается исчезновение («смерть!») автора. Он в ней не нужен — достаточно и механически создаваемого и механически воспринимаемого текста. Но автор и остается! — и когда Солженицын говорит от лица миллионов, сгинувших в Архипелаге Гулаге (это автор, отказывающийся даже от своего «я»: «...я не я, и моя литературная судьба — не моя, а всех тех миллионов, кто не доцарапал, не дошелптал, не дохрипел своей тюремной судьбы...»), и когда мнимохолодный мнимо-эстет В.Набоков в романе «Invitation of a Beheading» в качестве компенсации своему страдающему и все теряющему герою Кругу дает Автора — «нечто вроде символа Божественной власти», по словам самого же писателя

Духовная жизнь Бориса Осиповича продолжается — в его идеях, в его работах, в его учениках. У него была не только тоска по ученикам, но и умение их находить, с ошибками иногда, но находить. И он оставил школу, оставил направление. Этой наградой не награждаются ни бездарь, ни эгоисты, живущие лишь для удовлетворения потребностей собственного честолюбия

В.И.Тюпа

ЖАНРОВЫЕ ИСТОКИ КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ АВТОР— ГЕРОЙ— ЧИТАТЕЛЬ

Смелая догадка, посетившая молодого поэта Мандельштама в 1913 году, о том, что художественное творчество «всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе»¹, была подхвачена и развита единомышленниками-акмеистами, Пришвиным и многими другими. К концу XX столетия восходящее к трактату Толстого «Что такое искусство?» (1898) понимание эстетической ситуации как специфически коммуникативной, прочно утверждается в науке о литературе. После новаторских литературоведческих работ 20-х годов, обостривших интерес к коммуникативной природе художественности, разработка этой проблематики в советском литературоведении резко обрывается. Повышение значимости бесконтрольного (в отличие от авторского письма) читательского акта сотворческого сопереживания не отвечало установкам культурной политики тоталитарного государства. Этапным событием на пути воскрешения полузабытого направления научных исследований явилась донецкая конференция 1977 года².

Заслуга предельно четкой постановки проблемы «постулируемого» текстом адресата в его специфической соотносительности с ипостасью автора (в рамках единого коммуникативного события) принадлежит Б.О.Корману. С этой точки зрения, читателем в строго категориальном значении литературоведческого термина является «концептированная личность, являющаяся элементом не эмпирической, а эстетической реальности. Понимаемый таким образом, читатель соответствует автору как субъекту сознания, выражением которого является все произведение, и ограничивается от 1) реального читателя; 2) читателя, упоминаемого в тексте»³. При этом Б.О.Корманом

был сформулирован и «новый аспект проблемы»: «Принадлежность произведения к данному литературному роду в значительной степени влияет на постулируемый тип читателя»⁴.

Очевидно, что еще категоричнее «концептированная» фигура адресата определяется жанром, одной из составляющих которого выступает принадлежность к тому или иному литературному роду. Последовательница кормановской научной школы Т.Л.Власенко закономерно приходит к мысли «о разграничении по специфике субъектной организации не только родов, как писал Б.О.Корман, но и жанров», относя этот вопрос к числу «нерешенных проблем» литературоведения⁵.

Автору настоящей работы представляется весьма плодотворной давнишняя идея Г.Н.Поспелова о том, что ключевые жанровые образования, обеспечивающие непрерывность литературной традиции, возникают на пересечении одной из родовых форм (большая или малая эпические, драматургическая, лироэпическая и лирическая) с тем или иным «типом жанрового содержания» (героическим, нравоописательным или романтическим)⁶. Однако сами эти магистральные типы жанровости должны быть, на наш взгляд, существенно переосмыслены. Разнятся между собою они прежде всего исходными коммуникативными ситуациями субъект—объект—адресат, манифестируемыми в текстах различной композиционно-родовой организации.

Со всей определенностью, как нам кажется, могут быть выделены три «речевых жанра» (Бахтин), сыгравших — помимо песенно-сказочных посредников между мифом и литературой — определяющую роль в становлении искусства слова. Это: сказание (предание, легенда), притча и анекдот. По поводу притчи уже было сказано С.С.Аверинцевым, что она является собой «универсальное явление мирового фольклора и литературного творчества»⁷. Те же слова были бы справедливы и по поводу сказания или анекдота. Все названные типы высказывания едины по крайней мере в трех существенных моментах.

Во-первых, все они первично являются устными, то есть непосредственно коммуникативными способами высказывания; письменные формы их бытования (опосредованной коммуникации) вторичны.

Во-вторых, они принадлежат к числу нарративных (сюжетно-повествовательных) дискурсов, что роднит их со сказкой и открывает прямой путь в область художественного письма.

В-третьих, это художественно продуктивные речевые жанры, чьи дискурсивные стратегии были глубоко усвоены литературой; в каждом из этих трех случаев мы имеем дело с «кор-

невищем» целого «куста» последующих жанровых форм — исторических модификаций некой трансистоической традиции.

Однако риторика сказания, риторика притчи и риторика анекдота весьма разнородны (говорить о поэтике здесь пока еще преждевременно, поскольку мы имеем дело не с собственно художественными, а прахудожественными речевыми жанрами) И прежде всего они разнятся коммуникативными компетенциями субъектов дискурсии и ее адресатов, а также бытийными компетенциями своих объектов (персонажей).

Сообщаемое в нарративном дискурсе может иметь тройкий коммуникативный статус: знания, убеждения или мнения. Четвертый статус — лжи, вымысла, фиктивности, допустимых в рамках сказочной конвенции, — мы оставляем в стороне, поскольку он равно актуален для всех жанров художественной литературы.

В коммуникативной ситуации сказания субъект дискурсии обладает достоверным, но не верифицируемым *знанием* (верификация такого знания означала бы перевод его в иной коммуникативный статус — вненарративной научной истины). Компетенция рассказывающего анекдот — недостоверное знание, что по своему коммуникативному статусу тождественно *мнению* (отсюда столь существенная зависимость анекдота не от содержания, а от мастерства рассказчика). В ситуации произнесения притчи коммуникативная компетенция говорящего состоит в наличии у него *убеждения*, организующего дискурс такого рода.

Всякое высказывание характеризуется конститутивно присущей ему адресованностью — отводимой воспринимающему сознанию той или иной позицией соучастника данного коммуникативного события. Фактический слушатель (читатель) может и не занять уготованной ему позиции, но в таком случае его вступление в коммуникацию не будет адекватным этому дискурсу. В частности, сказание «постулирует» (Б.О.Корман) адресата, наделенного *репродуктивной* компетенцией. Это предполагает а) позицию приобщения к сообщенному знанию как к достоверному и б) установку на хранение и передачу этого знания аналогичному адресату

Необходимая коммуникативная характеристика того, кому рассказывается анекдот, представляет собой *рекреативную* компетенцию, предполагающую, в частности, наличие так называемого «чувства юмора». Современный сугубо смеховой жанр городского фольклора являет собой лишь одну из модификаций анекдотического дискурса, претерпевшего к тому же обратное влияние со стороны художественной литературы.

Анекдот в исконном значении этого слова не обязательно сообщает нечто смешное, но обязательно — курьезное: любопытное, занимательное, неожиданное, уникальное. Анекдот должен не увлекать слушателей, преодолевая их внутреннюю обособленность, но развлекать их, предлагая адресату позицию внутренне свободного, игрового, по-бахтински карнавального («серьезно-смехового») отношения к сообщаемому. Не только вымышленные, но и невымышленные анекдотические истории не претендуют на статус достоверного знания. Даже будучи порой фактически точными, они бытуют как слухи или сплетни, то есть принадлежат самой ситуации рассказывания, а не ценностно дистанцированной (в сказании) повествуемой ситуации. Анекдот как бы не рассчитан на репродуцирование: сообщенный в иной ситуации, иным рассказчиком, с иными подробностями и интонациями, он оказывается уже несколько иным коммуникативным событием. Причем повторное выслушивание одного и того же анекдота обычно неприемлемо ни для рассказчика, ни для слушателей.

Коммуникативная компетенция адресата притчи в этом ряду может быть определена как *регулятивная*. Отношение слушателя к содержанию притчи не предполагается ни столь свободным, как к содержанию анекдота, ни столь пассивным, как к содержанию сказания. Не удовлетворяясь репродуктивным восприятием, притчевая дискурсия требует а) истолкования, активизирующего рецептивную позицию адресата, и б) извлечения адресатом некоего урока из сюжета притчи — лично для себя. Если первое может быть проделано и рассказывающим, то регулятивное приложение запечатленного в притче универсального опыта к индивидуальной жизненной практике может быть осуществлено только самим слушающим. Обязательная для притчи иносказательность является своего рода механизмом активизации восприимающего сознания. Однако внутренняя активность адресата при этом остается авторитарной, притча не предполагает внутренне свободного, игрового, переиначивающего отношения к сообщаемому.

Что касается бытийной компетенции персонажа того или иного нарративного высказывания, то она определяется картиной мира, моделируемой текстами соответствующего жанра.

Сказание моделирует *ролевую* картину мира. Это непреложный и неоспоримый миропорядок, где всякому, чья жизнь достойна сказания, отведена определенная роль: *судьба* (или долг). Жанр сказания исторически восходит к тому состоянию общественных отношений, какое Гегель именовал «веком героев». В своем последующем бытовании сказание воспроизводит

(моделирует) архаическое «созвучие внутреннего мира героев и их внешней среды, объединяющее обе эти стороны в единое целое»⁸. Бытийная компетенция героя здесь сводится к реализации *предназначения*, когда персонажи «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и свершают»⁹.

Картина мира, моделируемая притчей, напротив, предполагает как раз ответственность *выбора* в качестве бытийной компетенции персонажа. Это *императивная* картина мира, где персонажем осуществляется (или преступается) не предначертанность судьбы, а некий *нравственный закон*, собственно и составляющий морализаторскую «премудрость» назидания. Притча повествует не об однократных событиях общелитературной (сказание) или частной (анекдот) жизни, но о том, что — по убеждению соучастников притчевого дискурса — «существовало и будет существовать всегда, что неизменно или что случается постоянно» (Д.С.Лихачев)¹⁰. Здесь действующие лица, по мысли С.С.Аверинцева, предстают перед нами не как «объекты» эстетического «наблюдения» (именно таковы герои сказания или анекдота), «но как субъекты этического выбора»¹¹. Все их поступки в притче есть реализация такого выбора (не всегда эксплицированного в тексте, но всегда имплицитно присутствующего в поведении персонажа).

Дискурсивная стратегия анекдота полярно противопоставит дискурсивной стратегии сказания и одновременно резко отличается от притчи. Анекдотическим повествованием творится *окказиональная* картина мира, которая своей карнавальностью отвергает, извращает, осмеивает всякую ритуальность человеческих отношений. Анекдот не признает никакого миропорядка, жизнь глазами анекдота — это игра *случая*, стечение обстоятельств, столкновение личных самоопределений. Бытийная компетенция анекдотического персонажа — это *самореализация* частной личности, ее инициатива (*остроумно удачная*, или, напротив, *дурацкая*, или попросту *чужаковатая*, нередко *кошунственная*).

Соединение перечисленных компетенций в один, второй или третий жанровый «пучок» требует особого речевого поведения, иницирующего коммуникативное событие. Это и позволяет говорить о трех разных риториках рассматриваемых нами типов высказывания. Во всех трех случаях это будет риторика нарративного текста, однако, элиминируя из него собственно нарративную структуру, мы получаем некий риторический предел данного дискурса.

Риторика сказания — это риторика ролевого, обезличенного, словарного слова. Говорящий здесь — только испол-

нитель передаваемого текста. Да и персонажи сказания «не от своей воля рекоша, но от Божья повеленья» (о хазарах из Повести временных лет). Сказание в известном смысле «домологично», оно объединяет говорящих и слушающих общим знанием, поэтому слово такого высказывания — своего рода *хоровое* слово, тогда как рассказчик анекдота или притчи явно и исключительно солирует. Риторический предел сказания — героическая апофегма, до которой сказание (в принципе) может быть минимизировано (ср. общеизвестные: «Пришел, увидел, победил» или «А все-таки она вертится»). Противоположный предел — язык научного описания исторических фактов.

Риторика притчи — авторитарная риторика императивно-го, учительного, *монологизированного* слова. Притча объединяет участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого. Это разделение иерархично, оно не предполагает хоровой (сказание) или диалогической (анекдот) равнодо-стойности сознаний, встречающихся в дискурсе. Речевой акт притчевого типа есть монолог в чистом виде, императивно направленный от одного сознания к другому. Риторическими пределами притчи выступают: с одной стороны — *проповедь*, где притча нередко встречается в качестве нарративного вкрапления, с другой — *паремия*, до которой притча редуцируется в случае устранения нарративности.

Риторика анекдота — курьезная риторика окказионального, ситуативного, *диалогизированного* слова. Диалог персонажей, как правило, является сюжетообразующим в анекдоте. При этом и сам текст анекдота в немалой степени зависим от диалогической ситуации рассказывания, поскольку оно существенным образом ориентировано на непосредственную ответную реакцию. Поэтому анекдот невозможно рассказывать себе самому, тогда как притчу — в принципе — можно, припоминая и примеряя ее содержание к собственной ситуации жизненного выбора. Риторический предел, до которого анекдот легко может быть редуцирован, — комическая апофегма, то есть *острота* (или острота наизнанку: глупость, неуместность, ошибка, оговорка). Здесь слово деритуализовано, инициативно, личностно окрашено, поэтому противоположным полюсом анекдотического дискурса выступает *исповедальное* слово (исповедь далека от дискурсивных стратегий сказания или притчи, это «саморазоблачение» есть до известной степени «анекдот» о себе самом).

Бегло очерченные нами сущностные характеристики трех дискурсивных стратегий присущи не только рассмотренным

моделям устного общения. Они получили реализацию также и в разнообразных формах художественного письма.

Достаточно очевидно, на наш взгляд, что жанровая стратегия, охарактеризованная выше как коммуникативная ситуация сказания, легла в основание эпоса и саги (большая и малая эпические формы), классической трагедии и мистерии, оды (лироэпика) и гимна (лирика).

Что касается притчи, то, как показывает Е.К.Ромодановская, наращивание повествовательной структуры в письменном тексте и отказ от прямолинейного толкования, когда «дидактичность могла отходить на второй план перед занимательностью сюжета», приводит к перерастанию притчи в краткую нравоучительную повесть; с другой стороны, «повесть легко может стать притчей, приобретя аллегорический смысл под пером какого-либо средневекового книжника»¹². Усиление иносказательности до прямого и открытого аллегоризма и проникновение в текст лирического начала (вместе с письменнопозэтической формой) ведет по пути литературной басни как лироэпического жанра. Напротив, освобождение притчевой лироэпики от иносказательности дает эклогу. Отказ от нарративности и окончательная трансформация дидактизма в лиризм оборачиваются такими внешне далекими от притчи лирическими жанрами, как инвектива и мадригал (в широком значении хулы и хвалы добродетелям некоего лица или группы лиц). В драматургии притчевое начало обнаруживает себя в комедии (сатирической) и мелодраме.

Относительно эпических форм художественного творчества, ведущих свою родословную от изустной, а в последствии книжной притчи — через посредство архаичной нравоучительной повести, — приходится констатировать, что они так и не обрели своих традиционных и общепонятных наименований. В случае большой эпической формы здесь вполне удачен искусственный термин М.М.Бахтина мениппея, ставящий это жанровое образование как бы между восходящей к сказанию эпосеи ироманом с его анекдотическим «генофондом». Для обозначения не отождествимой с новеллой малой эпической формы «мениппейной» природы мы предлагаем реанимировать полузабытый термин аполог¹³, безосновательно закрепившийся за одной из тематических модификаций этого жанра, относящейся к так называемому животному эпосу. Напомним, что Веселовский писал о «животном апологе»¹⁴, из чего явствует, что основоположником исторической поэтики предполагалось существование апологов с персонажами и не из животного мира. Напомним также и то, что значение этого греческого

слова, используемого нами чисто терминологически, русскими переводчиками передается обычно как «рассказ, басня, притча», иначе говоря — рассказ (малая эпическая форма) притчевого характера.

Общезвестна роль анекдота в становлении жанра новеллы, а этой последней — в становлении романа. Однако, по нашему убеждению, «гены» аналогичной коммуникативной ситуации обнаруживаются в жанровых стратегиях не только фарса, позднее — водевиля, но и собственно драмы в жанровом, а не родовом значении термина (продукт «романизации» драматургии в литературе нового времени); не только в романтической балладе (лироэпика новеллистического строя), но также и в элегии, романсе, вообще лирике исповедального характера.

Наконец, литература последних двух веков знает примеры контаминации разнородных жанровых стратегий: оды и баллады в «Полтаве» и «Медном всаднике» Пушкина, романа и мениппеи в «Обломове», трагедии и комедии в «Грозе» Островского, новеллы и аполога в «Господине Прохарчине» Достоевского, как и в большинстве поздних рассказов Чехова¹⁵, и даже схождение всех трех векторов литературной традиции в «Войне и мире» Толстого или в «Мастере и Маргарите» Булгакова. Однако в каждом подобном случае (если говорить не о беллетристических поделках, а о шедеврах подлинного искусства слова) мы имеем не простое смешение жанровых языков, но их напряженное взаимодействие, диалогическую взаимодополнительность — по принципу контрапункта, палимпсеста или матрешечного обрамления. Так, двойное авторство «Повестей Белкина» заявляет о себе, в частности, контрапунктом поэтики притчи с поэтикой анекдота¹⁶ и требует от читателя свободного владения обоими языками, постулируя двойную коммуникативную компетенцию адресата.

Поскольку художественное творение представляет собой коммуникативное событие, оно не может быть сведено к субъект-объектному эстетическому отношению, оно не может обойтись без завершающей фигуры эстетического адресата. В этой своей ориентированности на читателя, зрителя, слушателя феномен художественности характеризуется особым рода некатегорической «императивностью»¹⁷. Поэтому без выявления рецептивной инстанции читателя в том его категориальном понимании, на котором настаивал Б.О.Корман, модель того или иного жанра будет столь же неполна, как если бы мы из нее устранили креативную инстанцию автора.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Мандельштам Ф. Э. Слово и культура. — М., 1987. — С. 54.
- ² Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк, 1977. (См. тезисы М. Гиришмана, Б. Кормана, Г. Белой, В. Федорова, В. Кривоноса, В. Кичигина и др.).
- ³ Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. — Куйбышев, 1981. — С. 52—53.
- ⁴ Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. — Ижевск, 1977. — С. 66.
- ⁵ Власенко Т. Л. Литература как форма авторского сознания. — М., 1995. — С. 17, 189.
- ⁶ См.: Пospelов Г. Н. К вопросу о поэтических жанрах // Докл. и сообщ. филол. ф-та МГУ. — 1948. — Вып. 5.
- ⁷ Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 305.
- ⁸ Гегель Г. В. Ф. — Эстетика. — М., 1968. — Т. 1. — С. 265.
- ⁹ Гегель Г. В. Ф. — Эстетика. — М., 1971. — Т. 1. — С. 593.
- ¹⁰ Лихачев Д. С. Древнеславянские литературы как система // Славянские литературы: VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. — М., 1968. — С. 45.
- ¹¹ Литературный энциклопедический словарь. — С. 305.
- ¹² Ромодановская Е. К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII—XIX вв. — Новосибирск, 1985. — С. 52, 46.
- ¹³ См.: Тюпа В. И. Новелла и аполог // Русская новелла: Проблемы теории и истории. — С.-Пб., 1993.
- ¹⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 1989. — С. 101.
- ¹⁵ См.: Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. — М., 1989.
- ¹⁶ См.: Тюпа В. И. Анекдот и притча как жанровые истоки «Повестей Белкина» // Проблемы литературных жанров. — Томск, 1983; Тюпа В. И. Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. — Горький, 1983.
- ¹⁷ Ср.: «В каждом художественном произведении, как не раз отмечалось, скрыт более или менее искусно императив», поскольку оно неизбежно «имеет в виду воздействие» (Белецкий А. И. Избр. труды по теории литературы. — М., 1964. — С. 33).

АВТОРСКИЙ ЦИКЛ В ЛИРИКЕ

Некоторые перспективы исследования

Авторские лирические циклы привлекают активное внимание исследователей с 1960-х гг. Их изучение было вызвано двумя основными причинами: широкой (по тем временам) публикацией русских поэтов рубежа веков и системным подходом, который стал входить в литературоведческий обиход.

При всем разнообразии подходов постепенно стало очевидным, что есть нечто общее, объединяющее всех исследователей авторского цикла независимо от того материала, с которым они работают. Во-первых, авторский цикл — это «сознательно организованный... контекст»¹, т. е. ансамбль стихотворений, объединенных авторским замыслом. Во-вторых, содержание цикла не складывается из «суммы содержаний» стихотворений, составляющих этот цикл, но формируется их взаимодействием. Именно взаимодействие стихотворений рождает те дополнительные смыслы, которые играют не менее важную роль, чем непосредственно воплощенные в текстах.

Отсюда, в-третьих, пристальное внимание исследователей к композиции цикла, так как именно порядок стихотворений дает возможность автору реализовать свой замысел (конкретные примеры тому — работа Пушкина над «Подражаниями Корану»² и Блока, постоянно переформировывавшего свои циклы).

В-четвертых, авторский цикл — это такая система стихотворений, которая позволяет воплотить систему авторских взглядов.

Все это можно рассмотреть как предварительные итоги и как основание для постановки новых вопросов.

Так, казалось бы, безусловный тезис о том, что цикл — это сознательно организованный контекст, ансамбль стихотворений, объединенных авторским замыслом, оказывается не столь безусловным и требует пристального внимания, если учитывать поэтическую практику. Дело в том, что известны минимум три случая, когда в сходных ситуациях авторы сознательно не формировали контекст, но силою обстоятельств стихи выстраивались в четкие и даже жесткие формы книг. Так было у Т.Шевченко, В.Фигнер, М.Джалиля.

Известные «захалавные книжки» Шевченко рождались в ссылке: автору запрещено было писать, он делал это тайно,

сшивал листки бумаги в книжки, которые прятал за голенище (за халяву). В.Фигнер писала стихи в одиночке и позже опубликовала их в 4-м томе своего собрания сочинений (М., 1928) в той последовательности, как они были написаны. М.Джалиль заполнял свои знаменитые «Моабитские тетради» в гитлеровской тюрьме. Все три книги независимо от авторской воли передают ощущение биографической цельности, становятся хроникой духовной жизни, воссоздают конфликт личности и времени, обстоятельств.

Во всех этих случаях важна не формальная отнесенность этих и подобных книг к авторским или не авторским циклам. Важно, что в зависимости от ответа на этот вопрос так или иначе определяются принципы публикации, а следовательно, и читательское представление о поэте, его мировосприятии.

Действительно, если «захалывные книжки» Шевченко изданы факсимильно, то «Стихотворения» В.Фигнер существуют в двух вариантах. В издании 1906 г. стихи следуют друг за другом не по хронологии, но так, чтобы «воплотить в звуки все фазы ярости, острого, как нож, отчаянья и настоящей душевной агонии, все, что было пережито в разные периоды 22-х летия... И настроение христианской мученицы, готовой все снести с кротостью агнца... и бесконечная снежная пелена, когда все застыло, все успокоилось и началось существование «без настроения» ... когда думалось, что уже «совершилась судьба», и единственный исход — смерть...»³. Именно этот принцип — контраст, смена состояний — создавал духовный портрет мятущегося человека в «Стихотворениях» 1906 г.

А в Полном собрании сочинений (1929 г.) почти вдвое больше стихотворений и расположены они в строгой хронологической последовательности, которая подчеркивается датировкой. На такой композиционной основе рождается несколько иная концепция человека, иная проблематика: стихи становятся хроникой духовной жизни, время и личность, противоборствуя, ведут спор о предназначении и возможностях человека.

Еще сложнее с «Моабитскими тетрадями» Джалиля. Реально существуют две так называемые «Моабитские тетради». Первая заполнялась в ноябре 1943 г. и включает 62 стихотворения, записанные арабским шрифтом. Вторая была создана сразу же вслед за первой в ноябре-декабре 1943 г. и включает 50 стихотворений, записанных латинским шрифтом. Джалиль, вероятно, надеялся, что сохранится хотя бы одна из тетрадей, передаваемых на волю. Скорее всего поэтому 19 стихотворений (по-видимому, самые важные для него) повторяются в одной и другой тетрадке, составляя их ядро, остальные стихотво-

рения в тетрадах не совпадают. Нетрудно поэтому установить, что каждая из тетрадей представляет свою концепцию человека, совпадающую с другой (общие стихотворения), но, безусловно, и особенную (не совпадающие 31 и 43 стихотворения). Между тем, пока еще нет публикации, где каждая из тетрадей предстала бы в том виде, как она реально существует. Издания строятся по традиционному хронологическому принципу, две тетради превращаются в одну, и тем самым авторские концепции окончательно разрушаются.

Для русского читателя это осложняется еще и традицией, связанной с переводом: в антологиях, Собраниях сочинений, сборниках принято публиковать лучшие переводы лучших переводчиков. Это закономерно и оправдывает себя, наверное, во всех случаях, кроме тех, что связаны с авторскими циклами. Лирический цикл концептуален, поэтому авторская концепция должна быть воссоздана и в переводе. Но это возможно лишь в том случае, когда весь ансамбль переведен одним человеком. Во всех иных случаях неизбежна ситуация, аналогичная той, которая возникла бы при «монтаже» романа из глав, предложенных разными переводчиками.

Между тем, мы пока еще (за рядом исключений) не имеем иноязычных циклов/книг, ограничиваясь, по сути, подборками переводов даже тех поэтов, что мыслили (или, говоря словами Рильке, «росли») циклами: Уитмена, Блейка, Гейне и многих других. Проблема «перевод лирического цикла» еще ждет своего теоретического и практического воплощения⁴.

Внимание исследователей к циклообразующим связям вызвано прежде всего тем, что авторский цикл, как было сказано выше, — это система, и поэтому отношения между стихотворениями играют не менее важную смыслообразующую роль, чем непосредственно воплощенное в самих стихах. Многочисленные анализы отдельных циклов выявили целый ряд важных цикло- (а следовательно, и смысло-) образующих связей: тема, лейтмотивы, заглавие, метрика, лирический сюжет, система опорных стихотворений и др.

Однако до сих пор нет ответа на существенный вопрос: какие циклообразующие связи можно считать универсальными, свойственными авторскому циклу как жанровому образованию, а какие факультативными, характерными для цикла/циклов данного автора или определенного круга поэтов.

Таких универсальных циклообразующих связей, вероятно, пять:

— заглавие) объединяющее все стихотворения и ориентирующее на понимание всего ансамбля;

— композиция, определяющая особенности развертывания проблематики;

— изотопия (связь между опорными словами разных стихотворений), рождающая смысловую вариативность и экспрессию;

— пространственно-временной континуум, т. е. авторское представление о пространстве-времени, реализованное в цикле;

— полиметрия, организующая стихотворение в ансамбль и маркирующая развитие темы.

Если первые три циклообразующие в какой-то мере описаны, две последние остаются пока за пределами внимания. Объясняется это, вероятно, тем, что их описание связано с решением целого ряда фундаментальных проблем. Так, изучение пространственно-временных отношений в авторском лирическом цикле связано с решением вопроса о возможности хронотопа в лирике вообще.

Однако, если исходить из того, что каждое стихотворение, воплощая чувство, состояние «лирической концентрации», стремится к одномерности, к некоей «фиксированной пространственно-временной точке» (Т.И.Сильман), то система таких «точек-стихотворений» воссоздает пространственно-временные представления автора, т. е. его представления о мире и человеке как целостности. Поэтому пространственно-временной континуум может быть рассмотрен как одна из возможностей воплощения авторского мировосприятия.

Кроме того, если справедливо фундаментальное утверждение М.М.Бахтина, что «хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение» и «можно сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом»⁵, то своим хронотопом должны обладать цикл и книга стихов как две основные разновидности циклизации в лирике. А это значит, что их следует рассматривать как равные способы познания и воссоздания действительности в общем ряду жанровых форм.

Почти не исследованными остаются и принципы метрической организации лирических циклов, хотя, по справедливому утверждению П.А.Руднева, «почти всякий цикл лирических стихотворений есть в конечном итоге... полиметрически организованная структура»⁶. Поэтому анализ цикла как полиметрической композиции уточняет представления о концептуальности текста. Первые опыты анализа полиметрии⁷ подтверждают эту мысль. Более того, есть основания говорить, что ПМК играет принципиально важную смысловую роль, «сопровождая» ту или иную тему, маркируя переходы от одной

темы к другой, «маскируя» контрасты, выявляя проблематику и т. д. Вероятно, возможна и типология циклов, основанная на особенностях полиметрии и отношениях «метр—смысл». Здесь могут обратить на себя внимание два основных типа метрической организации — монометрия и полиметрия (при явном преобладании последнего), имеющие достаточно четко выраженное тяготение к определенным типам циклов. Однако стиховедческий подход к циклу требует не только обобщения очень большого материала, но и метаязыка, позволяющего описать цикл как сложную структуру, а не «набор» стихотворений.

Вообще проблема терминологии, языка описания явления всегда актуальна для литературоведения, но по отношению к циклу она особенно важна. Цикл — явление уникальное, так как, с одной стороны, это единый текст (и поэтому он может быть описан в традиционной системе понятий), но с другой, — это единство относительно (ибо он включает в себя самостоятельные стихотворения) и условно, а это предполагает необходимость таких понятий, которые передавали бы специфику явлений. Другими словами, цикл должен быть описан не как поэма и не как подборка, а именно как цикл. Вряд ли для этого нужны какие-то новые понятия. «Термины, — писал Г.О.Винокур, — это не особые слова, а только слова в особой функции»⁸. Разработка такого терминологического аппарата позволила бы описать цикл в понятиях, адекватных его специфике.

Но одновременно с этим интересные возможности открываются и в тех случаях, когда цикл может быть описан с разных точек зрения в разных системах терминов. Так, представления об особенностях композиции разных циклических образований могут быть значительно полнее, если описать ее как особый тип «монтажа аттракционов» (С.М.Эйзенштейн), тем более, что понятие «монтаж» достаточно широко употребляется в литературоведении. Действительно, одна из важных особенностей цикла, как и монтажа, в том, что он активизирует ассоциативные возможности и художника, и читателя. Цикл, как и монтаж, предполагает не последовательное развертывание «событий», но систему отдельных явлений, и мир поэтому предстает внешне дискретным, но стыки между «фрагментами» раскрывают скрытые связи, обнажающие сущностные стороны бытия. Здесь нет «плавных» переходов, и все-таки прерывистость рождает ощущение непрерывности, потому что активизируются ассоциативные возможности читателя, который понимает, что между стихотворениями существует некая связь, и пытается восстановить ее, обогащая тем самым содержание цикла собственным опытом.

Все это позволяет предположить, что описание цикла в системе понятий эйзенштейновской теории монтажа может прояснить некоторые сущностные особенности механизма циклизации.

Заманчиво было бы интерпретировать цикл и как сверхфразовое единство. В этом случае каждое стихотворение выступит по отношению к циклу как предложение по отношению к сверхфразовому единству. Основание для такого подхода есть: «...из неоднократно встречающегося в современной литературе осмысления искусства как языка вытекает и возможность интерпретировать любой конкретный художественный текст как реализацию того или иного типа предложения, построенного по аналогии с типами предложения естественного языка». Очевидно, что такой подход наиболее продуктивен «не при внутритекстовом анализе, а при построении типологии художественных текстов»⁹.

По отношению к циклу это означало бы возможность объективного описания модели макротекста: если описать каждое стихотворение как реализацию того или иного типа предложения, цикл может быть рассмотрен как сверхфразовое единство. А это значительно бы помогло в решении вопросов типологии, эволюции, традиционности и новации, сопоставительных характеристик и т. д.

Достаточно продуктивным может быть и «книговедческий» подход, позволяющий интерпретировать книгу стихов как единство текста и оформления. Если Блейк только открывал содержательные возможности шрифтов, гравюр, поля и текста, то к началу XX в. роль полиграфии стала очевидной. Теперь в оформлении видели один из элементов художественной формы, одну из возможностей воссоздания содержания, воплощения идеи целостности. Важной циклообразующей связью становится игра шрифтами, помогающая подчеркнуть «смысловую архитеконику» книги. Оформление обложки дает ощущение «материальной», «предметной» целостности книги, одновременно создавая установку на восприятие именно этого содержания, поэтому любой элемент оформления может быть прочитан как содержательно значимый. Были попытки создать особую конструкцию книги: оформляя сборник «Маяковский для голоса», Эль Лисицкий предложил идею «адресной книги» с вырезами по правому полю для алфавита, но место букв занимали названия стихотворений, которые, таким образом, читались сразу во всю глубину тома, создавая эффект целостности, единого текста.

Разумеется, этим далеко не исчерпываются вопросы, связанные с изучением циклизации как «литературного факта», но именно они представляются наиболее актуальными.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. — Кемерово, 1983. — С. 19.

² Фомичев С. А. «Подражания Корану». Генезис, архитектоника и композиция цикла // Временник Пушкинской комиссии. 1978. — М., 1981.

³ Фигнер В. Н. Стихотворения. — М., 1928. — С. 4.

⁴ См., в частности, полемику: Архипов Ю. Русский Рильке // ВЛ. — 1979. — № 4. — С. 284; Федоров А. Еще раз о «русском Рильке» // ВЛ. — 1980. — № 3. — С. 213.

⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 235.

⁶ Руднев П. А. Опыт семантического анализа монометрической и полиметрической стиховых структур на метрическом уровне // Труды по русской и славянской филологии. XXI. Литературоведение. — Тарту, 1973. — С. 306.

⁷ Бельская Л. Л. Структура лирического цикла (С. Есенин «Любовь хулигана») // Проблема сюжета и жанра художественного произведения. — Алма-Ата, 1977. — Вып. 7; Фоменко И. В. Об анализе лирического цикла (на примере «Петербурга» Б. Пастернака) // Принципы анализа литературного произведения. — М., 1984.

⁸ Винокур Г. О. О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии // Сб. статей по языковедению. — МИФЛИ, 1939. — Т. V. — С. 5.

⁹ Минц З. Г. Структура предложения и типология художественных текстов // Третья летняя школа по вторичным моделирующим системам: Тезисы. Доклады. — Тарту, 1968. — С. 93, 97.

И. А. Гурвич

СУБЪЕКТНЫЕ ФОРМЫ В АМЕРИКАНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Предварительные замечания. 1. Для составителей этого сборника «субъектные формы» — сторона проблемы (теории) автора, но американские исследователи не склонны вычленять

эту проблему из родо-видовой характеристики литературных явлений — чем и объясняется предложенное заглавие. 2. Американскую науку трудно отграничить от европейской, здесь наблюдается множество пересечений, взаимоориентаций — и в принципе, и в той области, которая служит предметом настоящего обзора. Работы итальянских, французских, немецких литературоведов оперативно переводятся на английский язык и вводятся в научный обиход на равных правах с отечественными штудиями. При рассмотрении эволюционного процесса неизбежно выстраивается смешанный ряд имен, и «своих» от «чужих», как правило, не отличают.

Отсчет изучения субъектности принято начинать с Генри Джеймса, с его предисловий к своим романам (1907—1909). Предисловия разрастались до размеров статей, где комментирование конкретного замысла включало в себя теоретические соображения, касающиеся разных сторон эпического повествования. Писавшие о рыцарском, авантюрном романе концентрировали внимание на сюжете, на сюжетной конструкции; Джеймс, обосновывая права психологизма, перенес акцент с сюжета на характер, понятый одновременно в его ментальном и поведенческом измерении. От характера протягивается нить к тому, что позднее получило название «точки зрения»; речь ведется о «субъективных зеркалах», об «интенсивности восприятия», имеющего личностную природу. Подробно — и не без причины — мотивируется текстуально выраженное восприятие ребенка (роман «Что знала Мейзи»), разъясняется возникающая тут сложность отношений автор—герой. Введение персонального наблюдателя усиливало, по мнению Джеймса, гуманистическое начало творчества.

Термин «точка зрения» («point of view») укореняется в анализе если не вполне, то во многом благодаря усилиям Перси Лаббока, автора монографии «Искусство романа» (1921). Отношение «повествователя к своему повествованию» он считает стержнем романной структуры. И отношение это, на его взгляд, тем продуктивнее, чем менее повествователь вторгается в подвластную ему сферу, степень изобразительности тем выше, чем ближе эпос к драме, чем он сценичнее (излишняя категоричность этого утверждения сегодня самоочевидна). Упор на драматизации провоцирует вывод. существование точки зрения зависит от читателя, от его познавательной активности. Читательское «видение и чувствование» завершает выявление субъектности, заложенной в духовной конституции носителя речи. Преимущество драматизированного повествования демонстрируется на примере романов Текке-

рея и Флабера; «Мадам Бовари» аттестована как образец эпоса, где повествователь как человек повсеместно присутствует, но без навязчивости.

Проблема субъектности так или иначе затрагивается в следующих исследованиях романистики: таковы «Аспекты романа» Форстера (1927), «Структура романа» Муира (1928), «Роман двадцатого века. Вопросы техники» Бича (1932), «Великая традиция» Ливиса (1948), «Восхождение романа» Уотта (1957). Названными — и еще многими неназванными — работами была подготовлена почва для книги «Воздействие романа» Бута (1961) — книги, в которой систематизированно описаны конструктивные параметры прозы, свойственные ей модификации субъектных инстанций и связей (в оригинале монография называется «Rhetoric of Fiction», дословный перевод, т. е. использование термина «риторика», тут неуместен, поскольку в русском и английском книжном языке этот термин имеет разные значения). Четкость предпринятого описания у Бута такова, что и поныне каких-либо серьезных корректив не требует; в рамках заявленной аналитической тенденции набор определений позднее уточнялся, дополнялся, но не пересматривался.

Основу теоретического построения образует квадрат отношений: автор—повествователь—другие персонажи—читатель. Отношения эти мыслятся максимально вариативными — «от отождествления до решительного противостояния, на той или иной оси нравственных, интеллектуальных, эстетических и даже физических ценностей». Главенствует «подразумеваемый автор» (implied author), функционирующий в качестве «второго "я"» (second self) автора-писателя; о нем сказано: «Наше восприятие подразумеваемого автора включает в себя... интуитивное осознание художественного целого; главная ценность, создаваемая данным подразумеваемым автором, независимо от позиции его создателя в реальной жизни, выражается общей структурой произведения... Он — творимая версия реального человека, производное от его выбора». Экспликацией «подразумеваемого автора» является повествователь, способный многообразно менять свой облик. Бут предлагает и мотивирует целую серию двойственных, контрастных характеристик повествователя: неперсонифицированный и персонифицированный (т. е. «он» или «я»), надежный или ненадежный (т. е. заслуживающий или не заслуживающий читательского доверия), сознающий или не сознающий свою «писательскую роль», только наблюдающий извне за ходом событий или еще и участвующий в них. Категория надежности иллю-

стрируется на примере романа Фолкнера «Звук и ярость», где в первой части доминирует восприятие идиота, а в последующих частях его сменяют нормальные люди, восстанавливающие подлинную меру вещей. Категорию самосознания поясняет обращение к Филдингу («История Тома Джонса, найденныша») и к Сэлинджеру («Ловец во ржи»^{*}); герои этих произведений, ведя рассказ, одновременно размышляют о своей манере рассказывания.

Неперсонифицированный повествователь наделяется всевидением, т. е. способностью видеть невидимое, слышать неслышимое, но эта способность может быть дарована и рассказчику, и даже персонажу. Не единичны произведения, построенные на переходах от ограниченного знания (наблюдения) к всезнанию и обратно.

Устанавливая шкалу субъектности, Бут предупреждает, что с ее введением в действие «трудности только начинаются». Это обусловлено уникальностью художественных творений, сопротивляющихся их истолкованию в разрезе «общих правил». Возникает концептуальное противоречие: с одной стороны, без классификации аналитику не обойтись, с другой, применение классификационных дефиниций невозможно без существенных оговорок.

Бута не раз упрекали в морализме, и на то есть основания: исследователь отдает предпочтение таким структурам, в которых заложено утверждение добра и красоты. Двусмысленность, явленная романом XX века, ставится им под сомнение, ибо порождает «некоммуникативный релятивизм». Тому примером, по его мнению, могут служить сочинения Джойса, в частности его «Портрет художника в юности».

В 1983 г. монография была переиздана без изменений, но с добавлением обширного послесловия, где предпринимается попытка представить в виде схемы многообразие «предполагаемых авторов» и читательских групп. Укрепляется тезис, что автор создает не только произведение, но и его читателя, и вне этого двунаправленного созидания художественный эффект недостижим. К тому времени, надо заметить, была доказана целесообразность выделения «подразумеваемого читателя» — в качестве фигуры, подлежащей учету при суммирующей трактовке писательского замысла.

Второе издание монографии Бута пришлось на то время, когда получил распространение деконструктивизм, провозгла-

^{*} «The Catcher in the Rye» (в пер. Р. Райт-Ковалевой — «Над пропастью во ржи»), — *Примеч. сост.*

сивший «смерть автора», приравнявший художественный текст ко всем прочим видам письменного изложения, а его осмысление — к чтению, семантизирующему текстовую (знаковую) данность. Как это нередко бывает в истории науки, теория, декларирующая возможность рационального познания своего объекта, наталкивается на сопротивление со стороны противников строгого рационализма; на щит поднимается идея непознаваемости, а точнее недостоверности любого вывода, устремленного к постижению истины. Коль скоро значение текста — это совокупность бесконечного множества различий, коль скоро автор, как бы его ни называть, — лишь отражение наших мыслительных процедур, связанных с присвоением текста, то, конечно, о достоверном знании говорить не приходится. «Игру знаков» (Ж. Деррида) допустимо «проследить», но «расшифровать» немислимо, ибо она не имеет «ни конца, ни дна» (Р. Барт). Выступление против «расшифровки» поддержал чуждый деконструктивизму Умберто Эко (его основной труд — «Границы интерпретации»), отделивший интерпретацию как таковую от использования (use) декодирующих операций для немотивированных домысливаний — и вместе с тем отвергший попытки растворить смысл текста в «водовороте индивидуальных прочтений».

Довольно активно обсуждалась специфика художественного пространства и времени. Выделяются в этом плане работы Фрэнка Кермоуда (60—70-е гг.), в которых подробно анализируются виды литературной хронометрии, различия между временем «нормализованным» (календарным) и вымышленным. Касаясь современного романа, Кермоуд констатирует преобразование «исторического сознания в мифологическое», так что «события определенной эпохи видятся как воплощение вечных прототипов». Соответственно «мир мифа» определяет «пространственные формы» литературного произведения.

Если эпическая проза изучалась настойчиво и специально, то лирика подобного не удостоилась. Практически на лирику были перенесены понятия, выработанные в процессе анализа эпоса. Именно такова судьба термина «persona». Это латинское слово (в переводе — «маска», «роль») встречается у Бута — как параллель к «второму "я"», но на ее употреблении Бут особо не настаивает; зато теория лирики поставила persona во главу угла. Происхождение термина не слишком ясно. Предполагают, что восходит оно к книге стихов поэта-модерниста Эзры Паунда, получившей заглавие «Personae» («Маски»); в ней субъектная сфера представляет собой череду стилизованных фигур и прозаизированных персонажей. «Маска»

в таком случае не сводима к «второму “я”», к ипостаси автора, и ныне, действительно, persona может обозначать и «я», и «ты», и «он—она», и вообще любой одушевленный объект лирического стихотворения, скажем, животного или птицу. При необходимости содержание термина конкретизируется. Аналогия с «лирическим героем» возможна, но, как ясно из сказанного, только частичная.

К лирике прилагается также понятие персонификации, не однажды рассматривалась неперсонифицированная (без persona) поэзия. Выражениями «лирическое “я”», «лирический субъект» интерпретаторы тоже не пренебрегают.

Распад стихотворной формы в европейской и американской поэзии XX в. отвлек интерес от родовой специфики лирики, поскольку стихотворение, лишенное ритма, рифмы, соизмеримости строк, максимально приблизилось к прозаическому фрагменту; плюс к тому культивируется заумь, темная речь, цитатность, исследовательский интерес сосредотачивается на механизмах смыслопорождения, на интертекстуальных связях, так что область субъектности и поэтому отодвигается на второй, на третий план.

Для Бута первичен был вопрос «кто говорит?», деконструктивизм и наследующий ему постмодернизм этот вопрос отменили, но отмена не восторжествовала, и сегодня в науке, в критике функционируют альтернативные концепции художественной архитектоники.

Н.А.Черняева

«АВТОРСТВО С ОГРАНИЧЕННОЙ ОТВЕТСТВЕННОСТЬЮ»: проблема автора в Йельской школе деконструкции

Категория автора — одна из центральных в науке о литературе. И, как всякая стержневая, базовая категория, она острее и заметнее реагирует на изменения и сдвиги, которые происходят в литературоведении, гуманитарных науках во второй половине 20 столетия. В конце 60-х годов во французском литературоведении в русле общей теоретической парадигмы, которую можно было бы назвать деперсонализирующей, возникает известная идея «смерти автора», выдвинутая Р.Бартом и

М.Фуко, согласно которой в произведении говорит не автор, а язык, и поэтому читатель слышит голос не автора, а текста. Начиная с 1968 года — времени написания Р.Бартом статьи «Смерть автора» — эту идею высказывали Ж.Деррида, Лакан и многие другие видные теоретики. В 80-е годы стратегия деперсонализации, «стирания» и замещения категории «автор» представлена в Йельской школе деконструкции — одном из наиболее влиятельных направлений в англоязычном литературоведении этого времени и продолжающем сохранять свои позиции в 90-е годы.

Таким образом, если «антиавторские» позиции Р.Барта, рассчитанные на эпатаж традиционного академического литературоведения, можно было бы отчасти объяснить его антибуржуазным идеологическим радикализмом, то само постоянство этой идеи в западном литературоведении в последние 20 лет должно быть объяснено более вескими, существенными причинами.

В чем суть имперсональной стратегии в литературоведении, осуществляемой в Йельской школе деконструкции — школе, которая несмотря на радикализм первоисточника — идей Ж.Деррида, производящих кардинальный сдвиг в мыслительных парадигмах западного общества, — отличается приверженностью к классическим литературным текстам, взвешенностью и известной долей академического консерватизма? Ее представители неоднократно подчеркивали, что литературная деконструкция не является чем-то абсолютно новым в литературоведении, а представляет собой лишь смещение акцентов, фиксацию на определенных проблемах.

Один из теоретических сдвигов, производимых теорией деконструкции, — это признание фундаментальной неисчислимости и неопределенности смысла литературного текста, вытекающих из суверенности слова, которое всегда «больше» приписываемого ему значения, из «мощи» означающего перед означаемым. Как показал Дж. Хиллис Миллер во вступлении к программной работе Йельских критиков «Deconstruction and criticism», «литературный язык отличается от естественного языка тем, что он не сводим к значению: он открывает, равно как и скрывает, несоответствие между символом и идеей, начертанным знаком и подразумеваемым значением»¹. Поэтому в литературе невозможен никакой пересказ «другими словами», никакое тождество значения. Фактически литературоведение всегда признавало наличие нередуцируемого, невыразимого «остатка» в любом художественном образе — слове, метафоре, произведении в целом, которое «сопротивляется»

пересказу «простыми словами», переводу, переносу в другой вид искусства, всегда полагало, что произведение богаче и глубже любой интерпретации, но при этом аксиомой для большинства школ выступало наличие, присутствие смысла в тексте в качестве центрирующего, организующего ядра. Текст, произведение рассматривались как сложно построенный смысл. Для теоретиков деконструкции смысл текста не просто множественен, сложно организован — он бесконечен, так как бесконечно множится, дробится, внутренне дифференцируется, становится неравным самому себе, напоминая физическую цепную реакцию, причем с непредсказуемым результатом.

Данная теоретическая установка реализуется через разные, достаточно индивидуальные методики и процедуры анализа — не случайно создатели литературной деконструкции подчеркивали, что не существует единой Деконструкции, а возможны лишь отдельные деконструкции. Каждая из статей, входящих в сборник «Deconstruction and criticism», посвящена анализу одного и того же текста — неоконченной поэмы П.Б.Шелли «Триумф Жизни». При всех отличиях деконструкции, производимой Ж.Деррида, от анализа Пола де Мана или Хэрольда Блума, налицо сохранение единых принципиальных установок.

Самое существенное в процедуре деконструкции — это разрушить иллюзорную целостность текста, и в этом отношении выбор в качестве предмета исследования неоконченного произведения не случаен. Сам факт неоконченности поэмы, написание которой было прервано смертью Шелли позволяет проблематизировать статус любого литературного текста. По мнению де Мана, поэма Шелли, границы и форму которой зададо событие, находящееся за пределами текста — случайное, нелепое и поэтому не годящееся для того, чтобы на его основании строить общие выводы — делает поэму Шелли гораздо более типичным и репрезентативным текстом, чем те, развертывание и самодвижение которых не было прервано подобным образом. Потому что и в «обычных» завершенных текстах целостность, смысловое единство есть не что иное, как иллюзия, умело поддерживаемая самим текстом, осуществляющим таким образом свою «жажду власти» (выражение Дж.Эткинса²). Однако текст не только поддерживает иллюзию целостности, но и разоблачает ее, начиная в какой-то момент отличаться от себя самого, выходить за пределы уже постулированной системы ценностей, становясь неопределимым с точки зрения изначальной системы смыслов. Задача критика-деконструктивиста — уловить эту себе-нетождественность текста,

те смысловые скачки и «перерывы постепенности», те неизбежные противоречия, которые текстом порождаются.

Один из вариантов подобной процедуры производит Жак Деррида в своей работе «Living on: Borderlines», дающей пример двояного анализа, интерпретации «поверх» интерпретации: поэма «Триумф Жизни» рассматривается во взаимоотражениях, взаимоналожениях с рассказами М.Бланшо «Безумство дня» и «Смертный приговор». Выбор именно этих текстов в качестве ближайшего контекста для «Триумфа Жизни» не основан на традиции, влиянии или цитировании: он мог бы быть назван произвольным, но для Деррида он таковым не является прежде всего потому, что в этих рассказах он видит близкое, сопоставимое движение смыслов — ту же эскалацию образов света, образов слепоты и видения, которые у Шелли разворачиваются по логике самоотрицания. Кроме того, по его глубокому убеждению, литературный текст вообще не имеет привилегированного контекста понимания. «Такова моя исходная позиция: ни одно значение не возникает вне контекста, но контекст никогда не может быть исчерпан»³. Для Деррида контекст чтения и понимания не является той твердой почвой, которая гарантировала бы стабильность смысла, всякий контекст частичен, включен в более общий контекст, и так до бесконечности. Вместо «твердой почвы» система контекстов, понятая по Деррида, напоминает, скорее, лестницу со скользкими ступеньками, или орбиты, по которым перемещается электрон в элементарной частице.

От уровня целостных образов, единого тела, массива текста Деррида погружается на некий микроуровень бытования смысла — предметом его развернутого комментария становится слово, максимум фраза. Вслушиваясь в слово, в его этимологию, в порождаемые им идиомы, вглядываясь в его очертания, в те невидимые кавычки, которыми оно окружено в каждодневном употреблении, исследователь высвобождает огромную «энергию значения», сравнимую с энергией, возникающей при распаде элементарной частицы. Так, фраза лирического героя «But who is talking about living?» («Но кто говорит о жизни?») рождает трехстраничный комментарий, в котором, по словам Деррида, лишь намечены, но далеко не исчерпаны возможности понимания: вопрос может относиться к личности говорящего, к способности вопрошающего занимать позицию «по ту сторону», позволяющую ему говорить о жизни, вскрывает невозможность говорить о жизни «живым», «посюсторонним» языком, невозможность определения того, что есть жизнь, какова ее сущность, значение и т. д.

Все это обуславливает новое понимание границ текста: внешние границы, отделяющие его от внешней реальности стираются, «подтопляются», при этом бесконечно множатся внутренние границы, система внутренних дифференциаций. Каждая фраза текста перестает быть «гладкой», самодостаточной, она «растрескивается» по мере того как некие невидимые кавычки выделяют, акцентируют слово, группу слов, предлог. Меняется и сама модель текста: «...текст, таким образом, не означает более завершенного корпуса письма, или некоего содержания, находящегося в книге или ее пределах, но скорее различающую сеть или систему следов, бесконечно тянущихся к чему-то вовне, к другим различающим следам. То есть текст преодолевает все пределы (не превращая и не смешивая их в некую недифференцированную слитость, но скорее делая их более сложными, множа и расчленяя штрихи и линии) — все пределы, все, что считалось противоположностью письму (речь, жизнь, мир, действительность, любое поле референции...)»⁴. Таким образом, в свете теории деконструкции литературный текст предстает в виде сгустка сконцентрированной энергии, обладающего бесконечным потенциалом излучения, некоей «расширяющейся вселенной». Но это расширение не есть результат простого линейного движения вширь, а, скорее, бесконечной внутренней дифференциации, умножения внутренних различий, так что «внешнее» оказывается «внутри». Подобная модель текста не может не затронуть и концепции автора. Существенному переосмыслению подвергается не понятие биографического авторства, а представление об авторе как носителе сознания, выражением которого является текст. В модели текста, предлагаемой Ж.Деррида, контекст авторского сознания не является привилегированным, его целостность преодолевается в принципиально не-целостном, противоречивом, гетерогенном тексте. Традиционная литературоведческая парадигма, предполагающая, что автор должен «отвечать» за произведение, давая всякий раз ответ на вопрос, в чем именно его смысл, не отрицается Деррида, а релятивизируется, контекстуализируется. По его мнению, данная стратегия конкретно-исторична, имеет временные границы, так как она переносит в сферу литературы властные отношения определенного типа, понятие юридической ответственности и механизм, напоминающий судебное разбирательство или полицейское расследование. Лишив автора «прав собственности», а читателя и критика — права на полицейское дознание, Деррида, по его собственному выражению, заставляет слово, весь текст «играть», «вибрировать», позволяя читателю пережить «новое трепета-

ные, новую телесную дрожь, так что под конец открывалось бы новое пространство опыта»⁵.

Анализ Пол де Мана, предпринятый в статье «Шелли искаженный», основывается на тщательном исследовании системы лейтмотивов, ключевых образов, тропов в поэме, отличается обычным для де Мана блеском и изяществом. Рассматривая систему трансформаций, которую претерпевают образы света, сна—пробуждения, памяти—забвения, жизни—смерти, Пол де Ман обнаруживает, что эти трансформации зачастую оказываются взаимоисключающими. Раз установленное соотношение между образами перечеркивается в последующих эпизодах поэмы. «Противоположности пробуждения и сна (или памяти и забвения) странным образом путаются... Потому что, как становится ясным из предыдущей сцены, родиться означает уснуть, таким образом, жизнь ассоциируется со сном, следовательно, пробуждение, уход из предыдущего состояния «в этот грубый мир» не может быть ничем иным, как знанием о том, что предшествующее состояние было сном, то есть пробуждение становится большим сном, более глубоким сном, замещающим более поверхностный, более глубоким забвением, достигаемым памятью о забвении»⁶.

Подобная же самоотрицающая, «самостирающая» логика разворачивается и по отношению к образам света и тьмы: в поэме несколько раз возникает образ света, более сильного и яркого, чем предыдущий (дневной свет, свет Колесницы Жизни и т. д.), при этом появляющийся более яркий источник гасит прежний свет, т. е. свет гасит свет. По мнению Пола де Мана, «невозможно сказать применительно к каждому фрагменту, каким образом противоположности света и тьмы связаны с оппозицией пробуждения и сна... Свет, о котором во втором эпизоде говорится, что он подобен мечте или сну («Так чувствовал еще я то виденье / В чрезмержном свете, в пламенном огне, / Что двигалось среди уединенья, / Как призрак, смутно виденный во сне, / Как днем восставший лик ночных мечтаний, / Как луч, что где-то там, в иной стране, / Горит намеком гаснущих сияний...»); — мерцает на дистанции, маркируя состояние, которое подобно пробуждению; в этом свете пробуждение равно сну. В первом эпизоде говорится, что поэт, воспринимающий мир столь ясно, не может спать, но ясность затем называется вуалью, накинутой на темнеющую поверхность, — описание, которое с неизбежностью ассоциируется с покровом и тайной, даже если о вуали говорится, что она «соткана из света». Свет покрывает свет, транс покрывает сон и создает условие оптического смещения, которое ничто

так не напоминает, как опыт попытки чтения «Триумфа Жизни», так как его смысл мерцает, колеблется, совершает волнообразные движения, но не позволяет достичь ясности, которую сам провозглашает»⁷.

Анализ де Мана демонстрирует общую для всего деконструктивистского подхода установку, которую можно было бы назвать «презумпцией противоречивости». Все логические неувязки, неясности и противоречия в тексте не только не «снимаются» в анализе, но, напротив, представляют для Йельцев наибольший интерес, так как именно они обнажают иллюзорность и неосновательность претензий на смысловую целостность и законченность литературного текста. Последние весьма живучи, и Пол де Ман их называет «наивными» и в какой-то мере неизбежными. Объяснимым является и наивное желание читателя ориентироваться на автора текста как на гарант стабильного и определенного смысла. Эту установку де Ман называет «монументализацией»: при таком подходе автор «хоронится» в собственном тексте, превращенном в эпитафию или надгробие. «Они (авторы — Н.Ч.) были превращены в статуи на пожизну будущим археологам, «копающим землю для новых фундаментов» под свои собственные монументы»⁸. В противоположность наивной монументализации реальная физическая смерть автора должна рассматриваться как текстуальное событие, свидетельствующее о неокончателности и незавершенности формально заверщенного текста.

Подводя итог рассмотрению концепции автора в Йельской школе деконструкции, можно прежде всего обозначить ее как «деперсонализирующую», «демонументализирующую», то есть приводящую к уменьшению концептуального значения понятия «автор», его частичному «стиранию». Необходимо также отметить, что подобная модель текста, исключающая смысловую завершенность и центрированность авторским сознанием, возникает, конечно, не как произвольная стратегия максимального усложнения, а в ответ на реальное функционирование литературы в информационных потоках современного общества. Размывание, подтопление внешних границ текста происходит не только в работах филологов-деконструктивистов, но и в гигантской машине mass-media, перемешивающей, сталкивающей в едином информационном поле литературные шедевры, новости, рекламу, комментарии интеллектуалов, прогноз погоды и т. п. В этом информационном пространстве тексты теряют свою герметичность, непроницаемость, резонируют, налагаются один на другой, будучи чреватые новыми, непредвиденными значениями. Логика «дифферанса» — бесконечного

умножения смысловых различий — всюду действует в текстуально, информационно организованной экономике, производящей не товары, но различия, не значения, а «значения значений». Умножающаяся в геометрической прогрессии сложность социальной реальности не могла не оказать влияния на такую, казалось бы, академическую дисциплину, как филология: линейная, «ньютоновская», центрированная модель произведения и его смысла уступает место нелинейной, «эйнштейновской», признающей смысловую сверхплотность вещества в каждом атоме — элементе текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Deconstruction and criticism. — New York, 1992. — P. viii.

² Atcins G. D. The sign as a structure of difference: Derriderian Deconstruction and some of its implication // Semiotic themes. Ed/ by DeGeorge P — Lawrence, 1981.

³ Derrida G. LIVING ON: Borderlines // Deconstruction and criticism. — P. 81.

⁴ Ibid, P. 84.

⁵ Беседа с Жаком Деррида // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. — М.: РИК «Культура», 1993. — С. 179.

⁶ De Man P. Shelley disfigured // Deconstruction and criticism. — P. 51.

⁷ Ibid, P. 53.

⁸ Ibid, P. 67.

П.А.Руднев

ПРОБЛЕМА РЕМИНИСЦЕНЦИЙ КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА¹

ОПРЕДЕЛЕНИЕ И КЛАССИФИКАЦИЯ РЕМИНИСЦЕНЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ. Автор данной работы предлагает такое определение категории «реминисценция» (он широко уже несколько лет пользуется им в своих вузовских курсах): реминисценция — это ориентация писателя (вообще — художника, а также критика и публициста) на ту или иную историко-культурную традицию (традиции), воплощенную (воплощенные) в его тексте (текстах) цитатно или с помощью каких-либо иных стилистических приемов.

Учитывая соображения З.Г.Минц и Р.Д.Тименчика (2), можно предложить следующую сводную (предварительную) классификацию реминисценций-цитат в художественном тексте:

1. Прямая, или точная, реминисценция-цитата. 2. Непрямая реминисценция-цитата («теневая», «опокинута», «забытая» и т. п.). 3. Цитата прозаическая и стихотворная (прямая или косвенная). 4. Прозаическая цитата в стиховом тексте и, напротив, — стиховая в прозаическом (разновидности те же). 5. Реминисценция-цитата на разных уровнях структуры художественного текста.

Сейчас, прежде чем переходить к анализу реминисценций на разных уровнях текста, приведем два характерных (предварительных) примера:

«И этот прыгающий шаг / Стиха живого /
Тебя смущает, как пиджак / С плеча чужого. /
Известный, в сущности, наряд, / Чужая мета: /
У Пастернака вроде взят, / А им — у Фета. /
Но что-то сердцу говорит, / Что все — иначе. /
Сам по себе твой тополь мчит / И волны скачут...»

(Кушнер А. Приметы. — Л.: Сов. писатель, 1969. — С. 9—10).

Данное стихотворение Кушнера можно смело назвать «метатекстом», в нем в талантливой стиховой форме выражена основная идея нашей работы, связанная с трактовкой культуры как «памяти человечества».

Второй пример: «Мужицкий бунт — начало русской прозы. / Не Свифтов смех, не Вертеровы слезы, / А заячий тулупчик Пугача, / Насильно снятый с барского плеча» (Самойлов Д. Волна и камень: Книга стихов. — М.: Сов. писатель, 1974. — С. 31).

Не вдаваясь в подробный анализ процитированной первой строфы ключевого в этом сборнике стихотворения «Стихи и проза», заметим, что здесь с полной очевидностью Самойлов отсылает нас, во-первых, дважды к Пушкину (ср.: «Они сошлись. Волна и камень. / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой»). Так обнаруживается первая, частично приведенная цитата из «Евгения Онегина». Вторая — это цитата-отсылка к Пушкину и одновременно — к трудам Ю.М.Лотмана (какая полигенетичность реминисценции!), ибо «мудрому — достаточно» (говорит латинская поговорка): известно, что именно в работах Лотмана (3) доказано, что проза (в современном истолковании этого термина) в русской литературе генетически восходит к «Повестям Белкина», «Дубровскому», «Пиковой даме», «Капитанской дочке». Во-вторых, очень семантически значимы в тексте отсылки

к Свифту и Гете («Вертеровы слезы») и, в-третьих, особенно — к теме «мужицкого бунта», что релевантно для последующего текста всего стихотворения: «Мужик бунтует против всех основ...» и т. д.

Одним словом — самойловский текст представляет собой отличный образец «обучения» культуре по принципу оппозиции «Я/Я»: цитируемые разновидности «чужого слова» в системе стиля этого стихотворения приобретают совершенно новое качество и формируют у подготовленного читателя разнообразные ассоциации, что и требуется в таком случае доказать.

Разновидности реминисценций-цитат связаны и с разными уровнями художественного текста, от фонетического до сюжетно-тематического.

РЕМИНИСЦЕНЦИИ НА ФОНЕТИЧЕСКОМ УРОВНЕ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА: АНАГРАММЫ. Культурологический аспект исследования анаграмм восходит к незавершенному труду: Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащие записи об анаграммах (4, 639—645), — который, залежавшись в архиве давно покойного ученого, только в 1964 г. был опубликован в Париже И. Старобинским (5, 251—267; 6, 50—51; 7; 8, 72, 112—113, 184).

Определимся терминологически. И так, а н а г р а м м а — это прием фонического уровня стихотворного текста, суть которого состоит в стремлении поэта (часто бессознательном) (9) выделить ключевое слово (или группу слов) при помощи преобладающего наличия в тексте фонемы, фонем (или слогов), составляющих это слово.

Вот простейший пример: «Город грабил, греб, грабастал, / глыбил пуза касс, / а у станков худой и горбастый / встал рабочий класс» (*Маяковский В.* Полн. собр. соч. — М.: ГИХЛ, 1957. — Т. 6. — С. 242). Здесь видно простым глазом, что анаграммировано с помощью звуковых повторов слово «раб», корень слова «рабочий», ключевого в этом фрагменте текста.

Является ли анаграмма реминисценцией? Безусловно. Притом — отдаленнейшей, трансформированной в прием индивидуальной поэзии нашего времени реминисценцией древнейшей, мифологической и мифотворческой стадии человеческой культуры.

Методика обнаружения анаграмм в тексте — сложна и порой требует применения аппарата математической статистики, что и демонстрируется в трудах В.С. Баевского (6, 54—58). Образцы анализа анаграмм находим еще в: (8, 72, 73—113).

Особенно ценны наблюдения над анаграммированием текста, когда это сопровождается скрупулезным анализом рукописных вариантов и печатных редакций стихотворения.

Приведем полностью блоковский текст из цикла «Стихи о Прекрасной Даме»:

Они звучат, они ликуют,
Не уставая никогда,
Они победу торжествуют,
Они блаженны навсегда.
Кто уследит в окрестном звоне,
Кто ощутит хоть краткий миг
Мой бесконечный в тайном лоне,
Мой гармонический язык?
Пусть всем чужда моя свобода,
Пусть всем я чужд в саду моем —
Звенит и буйствует природа,
Я — соучастник ей во всем!

(Блок 1, 92).

Анализ Баевского: «Начальные 8 стихов... содержат <n> в количестве, дающем преобладание над среднеречевыми частотами на уровне значимости 0.05. Поэт усилил этот эффект при переделках в 1913 и 1914 гг., когда 2-й стих:

Они живут, как в те года

он заменил строкой:

Не уставая никогда

а 4-й стих:

Они блаженны, как тогда

заменял строкой:

Они блаженны навсегда.

В результате правки в каждом стихе фонема <n> появилась еще по разу. В центральном четверостишии был намечен вариант, ослабляющий инструментовку: вместо рифмы **звоне: лоне** рифма **гаме: храме**; но поэт отказался от него, полностью сохранив выразительные прямые и обращенные сочетания <n> с гласными <o>, <i>:

Кто уследИт в окрестНОм звОНе

Мой бескОНечНЫй в тайНОм лОНе,
Мой гармОНИческий язык?

Лишь в заключительном катрене поэт при позднейшей переработке пожертвовал анаграммой, усилив романтическую тему противостояния лирического героя людям. Первоначальный текст был насыщен <n>:

Веселье буйНое в природе,
И я, причастНый ей во всем,
ВдвойНе ликую На свободе,
НеразлучеННый с бытием.

После правки в четырех стихах осталось только два <n>:

Пусть всем чужда моя свобода,
Пусть всем я чужд в саду моем,
ЗвеНит и буйствует природа,
Я — соучастНик ей во всем!» (6, 62).

Здесь, в этом тексте, нельзя найти, пожалуй, единого ключевого слова. Рискнем дополнить тонкий анализ Баевского следующим соображением: здесь можно говорить, так сказать, об «экспрессивной анаграмме», создающей при помощи фонемы <n> известное оптимистическое настроение — радость приятия окружающего бытия природы лирическим героем. Это — весна, раннее шахматовское лето (30 мая 1901 г.): жизнь властно прорывается сквозь мистическую дымку умозрительных соловьевских спекуляций, которым Блок даже в этот кульминационный период увлечения неоплатоническими идеями Вл. Соловьева, как поэт, оказывается достаточно чуждым. Отсюда семантически весомые лексемы с <n> «звоне: лоНе» (их значимость усиливается рифменной позицией); «гармонический», «звеНит», «соучастНик»; слова же первой строфы, связанные с негативной экспрессией («оНи» — в четырехкратном повторе, из которых три — в анафоре), «Никогда», «блажеНны» обретают оптимистический, жизнерадостный колорит, если так можно выразиться, уже ретроспективно, «заряжаясь» семантическими оттенками последующего контекста 8—12-го стихов.

Теперь — такой вопрос: в какой мере осознанно трансформировался Блоком данный текст в связи с его анаграммированием? Можем взять на себя смелость предположить: в минимальной, ибо Блок был и теоретически сторонником стихийного «духа музыки», который он расслышал даже в тяжелой поступи двенадцати красногвардейцев. Дело исследователя — вскрыть этот процесс творческой истории текста стихотворения, процесс, позволяющий сформулировать определенные выводы. Не много случаев в истории поэзии са-

моанализа творческого процесса, как это, в частности, блестяще осуществил Маяковский на примере разбора текста стихотворения «Сергею Есенину» в знаменитой статье «Как делать стихи?».

Итак, анаграмма, восходя генетически к культурным формам мифологического мышления эпохи первобытного синкретизма, постепенно трансформируясь, превращается в поэзии наших дней в стиховой прием. Тем самым факт анаграммирования есть вскрытый наукой факт «обучения культуре» (оппозиция «Я/Я»). Одновременно этот факт вполне может быть истолкован как свидетельство многовековой культурной памяти человечества, как своего рода реминисценция-цитата.

РЕМИНИСЦЕНЦИИ НА МЕТРИЧЕСКОМ УРОВНЕ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА. Первый вопрос, который необходимо еще поставить, — это вопрос о степени и путях семантизации стихотворных размеров. Начнем с определения категории «экспрессивный ореол» (термин В.В.Виноградова — см. в его кн.: О языке художественной литературы. — М.: ГИХЛ, 1959. — С. 28) стихотворного размера. Автор этих строк выдвигает следующую дефиницию: экспрессивный ореол стихотворного размера — это историкотипологическое понятие, связанное с теми жанрово-семантическими ассоциациями, которые характерны для того или иного стихотворного размера. Как возникают и формируются ореолы? На этот счет есть две точки зрения. 1. Выдвинутый М.Л.Гаспаровым взгляд, согласно которому экспрессивный ореол данного размера формируется лишь в процессе историко-литературной его эволюции, т. е. между метром и семантикой возможна только историческая связь (10, 135, 144—150, 357—366; 11, 282—308; 12, 174—191). 2. Точка зрения автора этих строк, согласно которой между метром и семантикой есть не только историческая, но и структурная (или «органическая») связь. Мы считаем целесообразным говорить о такой, исторической и структурной, цепочке: жанр—метр—семантика (см. в нашей работе «Метр и смысл» [13]). Сейчас, в аспекте теории реминисценций и «памяти» культуры, нас, конечно, в первую очередь интересует чисто историческая, эволюционная форма возникновения экспрессивных ореолов. По этому поводу еще в 1963 году была написана совершенно пионерская работа К.Ф.Тарановского (14), к сжато рассмотрению которой мы и обратимся.

Предмет исследования американского ученого — русский 5-стопный хорей (стихотворный размер, сильные места которого располагаются на I, III, V, VII и IX, константно ударном, слогах строки). Исследователь выдвигает весьма убедительную гипотезу, подтвержденную огромным количеством историко-литературных фактов: начиная со стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», в русской поэзии — вплоть до нашего времени, — складывается зримая экспрессивная традиция, реминисцирующая изначальную экспрессию лермонтовского текста: «Вот бреду я вдоль большой дороги...» Тютчева, «Дни идут... все так же воздух душен...» Некрасова, «В полночь выхожу один из дома...» Бунина, «Выхожу я в путь, открытый взорам...» Блока, «Проводила друга до передней...» Ахматовой, «Гул затих. Я вышел на подмостки...» Пастернака. «Выходила на берег Катюша...» Исаковского и т. д. и т. п. (можно привести много десятков подобных примеров). Все эти тексты реминисцируют философскую экспрессию драматического жизненного пути и обязательно в первой или в одной из первых строк (в «Катюше» Исаковского, например, — третья) дают ритмико-синтаксическую фигуру пути, связанную с этой экспрессией и сопровождаемую глаголом движения (см. приведенные только что примеры). Так создается в процессе историко-литературной эволюции русской лирики (от Лермонтова до наших дней) целая жанрово-экспрессивная традиция, отлично иллюстрирующая нашу тему о культурной памяти человечества.

Автору этих строк, изучавшему творческую историю ряда стихотворений Блока в стиховедческом аспекте, удалось (по мнению многих авторитетных филологов, в том числе и самого проф. Тарановского) подтвердить эту гипотезу двумя частными фактами (15, 389—393). Вот один из них. Процитируем стихотворение Блока:

Инок шел и нес святые знаки.
На пути, в желтеющих полях,
Разгорелись огненные маки,
Отразились в пасмурных очах.
(I, 513)

Первоначальные наброски имеют следующий вид:

- 1) Вот знаки дня, когда восстану я:
Холодный ветер остановит тучи.
Их серая и белая семья
Столпится вдруг в одной толпе могучей.

- 2) Знаки для моих восстаний
Притаились в душевной мгле.
- 3) Шел пилигрим и нес восстанья знаки.
Седой старик из...
- 4) Инок шел и нес восстанья знаки.
Он сгорел...
(I, 676).

Без особого труда можно видеть такую последовательность в поисках нужного поэту стихотворного размера: 5-стопный ямб → 4-стопный хорей → 5-стопный ямб → 5-стопный хорей. Крайне важно при этом: выбор размера, перешедшего в основную (или окончательную) редакцию текста, совпадает с определявшей экспрессивной темой стихотворения — темой пути («Инок шел»). Характерно и то, что первая строка последнего, четвертого наброска почти полностью переместилась в первую строку основной редакции (ср.: «Инок шел и нес восстанья знаки» и «Инок шел и нес святые знаки»). Отличие лишь в том, что непосредственно не касается основной философской темы стихотворения. Впрочем, образ «восстанья знаков» закономерно венчает весь текст (см. его четвертую строфу). Это служит лишним доказательством того, что набросок является зерном, из которого выросла вся вещь.

Думается, всякий (даже скептически настроенный, а таких, увы, множество) читатель не может не посчитаться с приведенным дополнительным доказательством, подтверждающим справедливость и обоснованность гипотезы К.Ф.Тарановского относительно экспрессивного ореола 5-стопного хорей в русской поэзии.

В заключение подчеркнем: наш материал (особенно если привлечь и второй пример — творческую историю стихотворения Блока «Божья-мать Утоли мои печали...» — 3, 123—124) имеет кое-какое общетеоретическое значение. Когда ставится тонкая и сложнейшая проблема «стих и смысл» (здесь ее частная разновидность — «метр и смысл», связанная с одним из видов реминисценций на метрическом уровне текста), то, несомненно, возникает опасность вульгаризаторского подхода к ее истолкованию. Трудно, конечно, согласиться с теми, кто хочет обязательно и прямолинейно связывать с семантикой все, взятые в отдельности, элементы структуры стиха. Но нельзя не возразить и другим, которые необоснованно опасаются «микросемантизма» (выражение Б.П.Гончарова, одного из самых рьяных противников гипотезы Тарановского) и считают возможным говорить о се-

мантическом анализе стихотворного текста, взятого лишь в комплексе всех составляющих его компонентов. При подобной постановке вопроса начисто снимаются такие важные и актуальные (в связи с нашей темой — в частности) исследовательские аспекты, как «метр и смысл», «ритм и смысл», как проблема ритмического сигнала (или курсива), как вопрос об экспрессивных ореолах и жанровых тяготениях различных размеров стиха.

Теперь обратимся ко второй проблеме, связанной с одним из эпизодов ритмической эволюции русского классического стиха, ставшей достоянием научной общественности. Имеется в виду ритмическая характеристика 4-стопного ямба Тютчева, впервые детально обследованного в диссертации Л.П.Новинской «Стих Тютчева в историко-литературном и теоретическом аспектах» (16, 9).

Пользуясь индуктивно-статистическим методом (ставшим «классическим» в советской и зарубежной стихорусистике), Новинская установила, что синтетическая сущность ритмической физиономии 4-стопного ямба Тютчева состоит в том, что он вбирает в свою культурную «память» две историко-литературных традиции — «архаическую» (ломоновсовско-державинскую) и «новаторскую» (пушкинскую). Эти две традиции в стихе Тютчева по-разному взаимодействуют так или иначе постоянно, способствуя формированию неповторимой специфики этого размера в индивидуальном стиховом стиле Тютчева. Исследователь не ограничивается только формально ритмическими характеристиками 4-стопного ямба поэта (хотя они и сами по себе имеют важное значение для построения будущей истории ритмики русского стиха), но дает ряд сопоставительных анализов ритмико-экспрессивной фактуры текстов (например, «Оды на смерть князя Мещерского» Державина и «Бессонницы» Тютчева — «Часов однообразный бой...» [16, 11—12]), изучает творческую историю ряда стихотворений в ракурсе означенной темы и делает твердое, уже сформулированное нами заключение о своеобразии тютчевского 4-стопного ямба. Выводы настолько сильно подкреплены историко-литературными фактами, что до сих пор еще не вызвали ни у кого каких-либо серьезных возражений. Поэтому материал Новинской и привлечен нами для иллюстрации основной проблемы нашей работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вниманию читателей предлагается фрагмент лекций по теории литературы, много лет читавшихся П.А. Рудневым в вузах Коломны, Тарту, Стерлитамака, Петрозаводска, С.-Петербурга. Публикация подготовлена благодарной ученицей П.А. Руднева — Л.П. Новинской.

В дальнейшем первая цифра в тексте в скобках означает номер примечания, а последующие — страницы.

² Минц З. Г. Александр Блок и русская реалистическая литература XIX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Тарту, 1972; Ти-менчик Р. Д. Художественные принципы предреволюционной поэзии Анны Ахматовой: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Тарту, 1982.

³ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. — Вып. I: Введение. Теория стиха // Тр. по знаковым системам. — 1964. — Т. I (Учен. зап. / Тартус. гос. ун-та; Вып. 160); Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970; Анализ поэтического текста: Структура стиха. — Л.: Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1972.

⁴ Соссюр Фердинанд де. Труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1977.

⁵ Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР — М.: Наука, 1976.

⁶ Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сб. III. — 1979 (Учен. зап. / Тартус. гос. ун-та; Вып. 459).

⁷ Лотман Мих. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // Семиотика текста: Тр. по знаковым системам. — 1979. — Т. II (Учен. зап. / Тартус. гос. ун-та; Вып. 467).

⁸ Учебный материал по анализу поэтического текста / Сост. и примеч. М.Ю. Лотмана. — Таллинн, 1982 (Таллинн. гос. пед ин-т).

⁹ Тот факт, что в творческом акте признается момент бессознательного, интуитивного (наряду с доминантой сознательного плана), не есть «идеализм»: это — общее место в психологии художественного творчества.

¹⁰ Гаспаров М. Л. Метр и смысл: К семантике русского трехстопного хорей. — М., 1976 (Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз; № 4).

¹¹ Гаспаров М. Л. Семантический ореол метра: К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика. — М.: Наука, 1979.

¹² Гаспаров М. Л. Семантический ореол трехстопного амфибрахия // Структурная лингвистика. — М.: Наука, 1982.

¹³ Руднев П. А. Метр и смысл // *Metryka Słowiańska*. — Wrocław; Warszawa, 1971. — С. 77—88.

¹⁴ Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // *American Contributions to the 5th International Congress of Slavists*. — The Hague: Mouton, 1963. — V. 1.

¹⁵ Руднев П. А. Из наблюдений над стихом А. Блока // *Slavic Poetics*. — The Hague-Paris, 1973.

¹⁶ Новинская Л. П. Стих Тютчева в историко-литературном и теоретическом аспектах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Тарту, 1982.

М.Н.Дарвин

«СТИХИ НА РАЗНЫЕ СЛУЧАИ» В.К.ТРЕДИАКОВСКОГО КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ (язык поэзии и поэзия языка)

Литературное развитие первой половины XVIII века в России протекало таким образом, что писатели вынуждены были искать формы выражения своей самостоятельности прежде всего в языке. Складывались нормы литературного языка, связанные с формированием новой общественной культурной среды и новых типов отношений. Своеобразным отражением многообразных процессов изменения жизни языка была светская литература. По мнению В.М.Живова, в этот момент «именно поэтические тексты выступали как образцы правильного языкового употребления, и поэтому решение вопроса о поэтическом языке имело определяющее значение для всего процесса нормализации нового литературного языка»¹.

Следует сказать, что оригинальность ситуации русского литературного процесса состояла еще и в том, что русские писатели неожиданно почувствовали себя наследниками и представителями не столько национальной русской литературы, сколько литературы европейской. Они стремились не к пересмотру национальных традиций («славенщины»), но к их отрицанию и усвоению традиций европейской литературы, прежде всего французской. В таких условиях возник по сути дела первый в русской литературе сборник лирики В.К.Тредиаковского «Стихи на разные случаи», который был напечатан в качестве приложения к переводу романа П.Тальмана «Езда в остров любви» (1730). Нам уже приходилось писать об этом сборнике в связи с процессами циклизации и циклообразования в XVIII веке². В данной работе нам хотелось бы связать этот аспект с проблемой автора.

«Стихи на разные случаи» В.К.Тредиаковского, адресованные, по выражению самого поэта, «новому российскому свету», интересны, на наш взгляд, прежде всего попыткой выразить строй чувств человека в ситуации перехода от старого языкового мышления (церковно-славянского) к новому (современному).

Сборник Тредиаковского, на первый взгляд, представляет собой труднообъяснимый конгломерат русских, французских и одного латинского произведений. Из 32 стихотворений, включенных Тредиаковским в свой сборник, 13 — написаны по-русски, 18 — на французском языке и одно — на латинском языке. Однако анализ показывает, что такой «макаронический» состав сборника, чередование русских и французских стихов, а также порядок их расположения (а это, как известно, один из главных факторов циклизации литературных произведений), выглядит не случайным, а является как бы составной частью творческого намерения автора. В предисловии к переводу романа Поля Тальмана Тредиаковский писал, что «сия книга есть СЛАДКИЯ ЛЮБВИ», свое же стихотворное собрание он мыслил как дополнение к ней. В «Известии читателю» Тредиаковский пояснил причину появления своего сборника: «По совету мои приятелей осмелился я здесь приложить несколько стихов моей работы русских, французских и латинскую эпиграмму, хотя и не весьма сие книги некоторые из них находят ся приличны. Но ежели бы оными здесь не быть, то бы им надлежало в вечном безвестии пропасть, чего сии друзья мои ведущие в стихах симу не пожелали, тому ж сия книга очень мала, того ради за благо и мне рассудилось сими оную наполнить»³. Здесь, как видим, перечисляются типичные для оправдания публикации мотивы: по совету друзей, для наполнения тома. Тредиаковский, как было принято, стремился создать впечатление скромности своего поэтического труда, его случайности. Стихотворения, случайно изданные по совету друзей, как бы заранее освобождают его автора от придирчивой критики и вообще, на многое не претендуют. Однако при ближайшем знакомстве со стихотворениями «На случай» убеждаешься, что авторская работа по их созданию и композиционному выстраиванию была все же значительной.

Сборник открывается четырьмя русскими стихотворениями: «Песнь. Сочинена в Гамбурге к торжественному празднованию коронации ее величества государыни императрицы Анны Иоановны», «Элегия о смерти Петра Великого», «Стихи похвальные России» и «Стихи эпитафические на брак его сиятельства князя Алёксандра Борисовича Куракина и княгини

Александры Ивановны». В самом подборе и расстановке жанров нельзя не почувствовать **характера переходности литературной эпохи** Тредиаковского — здесь и торжественная канта, и элегия, и ода, и пришедший из античности и редко встречающийся в русской поэзии жанр свадебной эпитагамы. Мы имеем дело с заявленной, но еще не устоявшейся системой жанров. Тредиаковский, с одной стороны, как бы стремится выступить представителем европейской литературы, продолжателем ее традиций, с другой — отрицателем традиций русской литературной старины, стихотворцев «Спасского моста». Однако ни то, ни другое еще не приобретает в «Стихах на случай» отчетливо выраженных и разработанных художественных форм. Возникает, например, языковая контаминация, в которой удивительным образом смешивается новое и старое, свое и чужое, творческое и нетворческое. В обращении «К читателю» Тредиаковский говорит о том, что его книга написана «неславянским языком», но «почти самым простым русским словом». Однако богатая традиция поэтического речетворчества, связанная с хвалебными кантами и торжественными панегирическими одами русского стихотворного искусства XVII века, естественно отозвалась и в произведениях автора «Стихов на случай». В числе языковых признаков этой традиции можно отметить широкое употребление и инфинитива на *-ти* типа *творити — быти*, и энклитических местоимений *-мя, -тя*, и слабое разграничение лексической оппозиции славянского и русского. В результате рождались стихи, еще далеко отстоящие от современной литературной нормы:

Торжествуйте вси российский народы:
У нас идут златые годы.
Восприимем с радости полные стаканы,
Восплещем громко и руками,
Заскачем весело ногами
Мы, верные граждане.

Однако своеобразие сборника «Стихов на случай» трудно измерить цитированием отдельных стихов. Извлеченные из контекста они носят слишком «музейный» характер, трудно почувствовать в них движение подлинного лиризма⁴. Наиболее тонкие издатели Тредиаковского это впоследствии хорошо чувствовали. В предисловии ко второму изданию «Езды в остров любви» (1778), в частности, говорилось: «Сия трудов славного российского писателя г. Тредиаковского книжка хотя уже и обращалась в публике, но поелику от ее издания немало времени протекло, то и рассуждено за благо оную, яко забавную, а при-

том *изъявляющую разверзающееся дарование и природную способность* сего трудолюбивого мужа, для любящих его переводы и сочинения, *вторично и точно в таком порядке, напечатать, в каком она прежде была напечатана*»⁵ (выделено мною — М.Д.).

«Разверзающееся дарование» автора «Стихов на случай» хорошо передается движением его контекста. Одно из лучших стихотворений сборника «Стихи похвальные России» удачно, на наш взгляд, прежде всего стихийной сменой тона, переходом от риторических поэтических аллегорий, гипербол и эмблем к образам подлинного лиризма, соответствующим настроению «книжки сладкия любви»:

Начну на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Ибо все днесь мне ее доброты
Мыслить умом есть много охоты.
Россия мати! Свет мой безмерный!
Позволь то, чадо прошу твой верный,
Ах, как сидишь ты на троне красно!
Небо российску ты солнце ясно!

Отметим, что «стихи печальны» сопровождаются здесь игрой на флейте. Несколько позднее, в том же сборнике Тредиаковского мы встретим параллельные «Стихи похвальные Парижу», в котором «любо играет и Аполлон с музы // В лиры и гусли, также и в флейдузы». Упоминание в одном ряду среди музыкальных инструментов «лир и гуслей» (европейского и русского) не случайно. Получается, что строка «начну на флейте стихи печальны» означает двойное исполнение, как бы свое пение с чужого голоса. Позиция автора «зря на Россию чрез страны дальны» усиливает это впечатление. Если вспомнить известный афоризм, то можно сказать, что здесь «прорубается окно» не из России в Европу, а наоборот из Европы в Россию. Точка зрения автора совершенно естественно подготавливает читателю ситуацию многоязычия, предвзяемую в тех же «Стихах похвальных России» декларацией невозможности прославления на одном только языке величия России:

Скончу на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Сто мне языков надобно б было
Прославить все то, что в тебе мило!
(Курсив мой — М.Д.)

Проблему недостаточности поэтического высказывания на родном языке Тредиаковский особенно остро чувствовал там, где искусство касалось, так сказать, сферы «чувств и сердечного воображения». О своей работе над переводом романа Поля Тальмана он, в частности, писал: «переводя вирши французские на наши великую я трудность имел: ибо подлежало не потерять весьма разума французского, сладости и силы, а всегда иметь русскую рифму»⁶.

Тредиаковский одним из первых, если не первый, дерзнул испытать силу русского глагола перед силой французского именно в плане лирического творчества. Причем, проделал это он весьма искусно. В сборнике «Стихов на разные случаи» Тредиаковский использовал фактор поэтического двуязычия.

Здесь очень важно иметь в виду самую последовательность развертывания контекста сборника. Вслед за «Стихами эпитамическими на брак его сиятельства князя Александра Борисовича Куракина и княгини Александры Ивановны» следует «Песня на оный благополучный брак». Используется своего рода прием «подхватывания». Концовка «Стихов эпитамических...» такова, что она непосредственно подготавливает восприятие последующего текста: «Выговорив, не мог я с радости усидеть, // Чтob следующу песню весело не запеть». «Песня на оный благополучный брак» производит как бы резкую смену языкового регистра: под русским титулом следует французский текст стихотворения, перестраивающий наше читательское ожидание:

Flambeau des cieux
Redouble ta clarte brillante:
L'Hymen reqne enfin dans ces lieux.
Tout nous enchante
dans se sejour;
le Dieu des coeurs y tient sa cour.

О, свет небес!
Удвой блестящее сиянье
Для этих мест Гимен воскрес.
Очарованье
Пленяет здесь.
И бог сердец — владыка здесь

(Перевод М. Кузьмина)

Феномен художественного многоязычия (в буквальном смысле) в границах одного литературного произведения и/или авторского творчества еще недостаточно изучен в нашем литературоведении. Творчество писателя на двух и более языках в современной литературе, за редким исключением, — явление малораспространенное, иногда вынужденное в силу каких-то биографических обстоятельств (пример творчества И. Бродского). Социальная и языковая разобщенность людей, несомненно, влияет на возведение избыточных границ изоляции

между различными национальными литературами. Однако культурная ситуация России начала XVIII века была резко отличной от той, которую переживает, скажем, наша культура сейчас в конце XX века. Это была эпоха создания новой русской культуры и нового национального языка на основе инонациональных (главным образом, западноевропейских) заимствований. Как справедливо пишет Б.А.Успенский, «русские культуртрегеры, стремящиеся перенести в Россию западноевропейские концептуальные схемы, неизбежно сталкивались с проблемой адаптации этих схем на русской почве (применительно к языку эти схемы накладывались прежде всего на актуальную для русского сознания дихотомию церковно-славянского и русского)». Задача приспособления западноевропейских концепций и реалий к русской действительности была отнюдь не тривиальной <...> Соответственно исследователь, изучающий историю русских представлений о литературном языке, никоим образом не может ограничиться установлением иноязычного источника — нахождение такого источника отнюдь не решает проблемы, а только ставит ее.

Историю русской литературной и языковой полемики можно понять — в зависимости от точки зрения — и как результат трансплантации западноевропейских идей, и как результат имманентного внутреннего развития. И тот и другой подход сам по себе недостаточен и может привести к принципиально неверным выводам: исследователь должен учитывать оба импульса, которые в совокупности и определяют эволюцию русского культурного и языкового строительства в рассматриваемый период»⁷.

Отталкиваясь от этих теоретических представлений и возвращаясь к нашей теме, будем иметь в виду еще и то обстоятельство, что «Стихи на разные случаи» В.К.Тредиаковского, несмотря на свой пестрый языковой состав — это произведение одного автора, рассчитанного на восприятие одного (единого) читателя. Современный читатель, столкнувшись, скажем, с явлением двуязычной поэзии (например, русско-французской) в пределах одного сборника, скорее всего будет воспринимать ее как явление двух литератур, двух поэзий, отдельно русской и отдельно французской. Для просвещенного читателя начала XVIII века это могла быть и одна литература, одна поэзия, одно сочинение. Читать на двух и более языках было так же естественно, как говорить и думать на них. Таким образцовым просвещенным читателем XVIII века был, в частности, уже упоминавшийся князь А.Б.Куракин — адресат многих стихотворений Тредиаковского. И в сборнике «Стихов на слу-

чай» поэт посвятил эпиграмму на латинском языке, прославляющую блестящую образованность князя:

Меж языков о тебе (как некогда о Гомере
Спорили семь городов) — спор привелось завести.
Речь итальянская сладкого видит в тебе итальянца,
Но и германский глагол тоже считает своим.
Галлия усыновила тебя за галлские звуки,
Только на Польшу взгляни — новые распри растут!
Но позволено нам прекратить давнишние споры:
Раз ты по имени Росс, значит, ты — Росс для меня.

В языковом и культурном сознании русского образованного человека XVIII века «свое» и «чужое» переплеталось самым удивительным образом. Поэтому нет ничего странного в том, что под русским заглавием «Песня на оный благополучный брак» у Тредиаковского шли французские стихи. Е.Г.Эткинд, размышлявший над необычным языковым составом «Стихов на разные случаи», писал: «И русский и французский варианты были адресованы читателям, владевшим обоими языками, и, разумеется, были рассчитаны на сопоставление <...> Так или иначе, они демонстрируют читателю необходимые расхождения между языками и как бы даже национальным складом мышления. Кстати, по этим стихам хорошо видно и то, насколько техника французского стиха в 1730 г. полнее и тоньше разработана, насколько в ту пору русский поэтический язык по гибкости уступал французскому»⁸. Исследователь, очевидно, прав в своем утверждении. Даже изящные переводы М.Кузмина не передают, например, той звуковой гармонии «подлинника» французских стихов, которые мы встречаем у Тредиаковского: «Redoubles ta clarte brillant» — «Удвой блестящее сиянье». Но не будем забывать, что и русские, и французские стихи — это работа одного поэта, В.К.Тредиаковского. Создавая «неуклюжие» русские стихи рядом с «изящными» французскими, поэт подавал пример поэтического бесстрашия. Факт языкового соседства был направлен не столько на восприятие «неуклюжести» русского стиха в сравнении с французским, сколько на эффект школы, конвенциональности поэзии вообще. Тредиаковский стремится как бы поочередно использовать возможности русского и французского языков в создании образов, написанных часто на одну тему. Так, в тех же «Стихах эпиграммических...» встречаются строчки, которые уже во французском варианте возникнут вновь в последующей «Песне на оный благополучный брак». Например, образ сияющих небес по-своему варьируется и в русских виршах («При

самом ясном небе от солнечна света»), и во французских стихах («Flambeau des cieux!»), инициирующий брачный союз Гименей естественно возникает сначала в тексте «Стихов эпиграммических», затем повторяется в «Песне». Образ идеально-го возраста жизни неоднократно выражается идеальной предельной цифрой «сто»: «живи согласно лет до ста» — «vivez unis cent et cent ans»⁹. Возникает как бы французский поэтический «конспект» русского стихотворения. Однако рассматривать его надо не просто как иноязычный повтор (буквальный перевод), но как вариацию, демонстрацию живого разнообразия языков и их творческих возможностей.

Своеобразие «Стихов на разные случаи» заключалось, пожалуй, в том, что в них Тредиаковский выступал как бы в роли «учителя» и «ученика» одновременно. Овладев стилем французской прециозной и куртуазной лирики XVII века, Тредиаковский в своих французских виршах выступал как мастер, учитель, тогда как, пытаясь создать нечто подобное на русском языке («самом простом русском»), он выглядел в большей степени лишь учеником-подражателем. Основной пафос творческого эксперимента заключался, пожалуй, в преодолении культурной изоляции отечественной словесности. Вот почему в «Стихах на разные случаи» актуализируется эффект соседства стихотворений, их парности, подхватывание мотивов, опора на контекст. Показательно, например, соседство в сборнике двух рядом стоящих стихотворений: «Объявление любви французской работы» и «Ответ на оное моего труда». Оба стихотворения написаны по-французски. «Объявление любви французской работы» — скорее всего оригинал французской поэзии, хотя имя автора Тредиаковским не упомянуто и современными исследователями не установлено¹⁰. В объявлении «Любви французской работы» речь идет о поэте, адресующем свои стихи девушке и не желающем открыть свое имя. После каждой строфы стихотворения следует рефрен:

Je n'en dirai pas le nom
Mais ecoute ma chanson

Я не скажу имя
Но послушай мою песню

«Ответ» Тредиаковского дается в форме поэтической развернутой реплики-ответа красавицы, в свою очередь, не принимающей такого варианта стихотворного подношения. Произведение Тредиаковского абсолютно симметрично по отношению к французскому оригиналу, содержит одинаковое количество строф, четыре, однако каждая строфа «Ответа» дается как опровержение соответствующей строфы французского стихотворения и завершается контррефреном:

Ne m'en dites pas le nom
Peste soit de sa chanson

Не скажешь мне своего имени,
Тогда забирай свою песню!
(Говоришь: «не назову»
К черту песенку твою.

В переводе М. Кузмина)

Концовка «Ответа» в контексте сборника имеет однако не только локальный по отношению к предыдущему стихотворению смысл, но приобретает как бы дополнительную коннотацию по отношению к последующему произведению. Дело в том, что стихотворение «Прощение любви», идущее вслед за ответом, написано по-русски, поэтому обращение к «французскому поэту» «Peste soit de sa chanson!» («К черту песенку твою») может восприниматься и как своеобразное «прощание» с французским способом сложения стихов вообще.

Сборник Тредиаковского, по нашим наблюдениям, содержит в себе немало любопытных параллелей, основывающихся на литературно-языковом сопоставлении «русского» и «французского» как «своего» и «чужого». Можно упомянуть в связи с этим «Оду о непостоянстве мира» и «Ту же самую оду по-французски». И русское стихотворение Тредиаковского, и его автоперевод явно рассчитаны на сопоставление, на выявление возможностей разноречивых поэзий для создания образа общего разума. В сущности вопрос об оппозиции «французского» и «русского» начал в сборнике Тредиаковского можно, по-видимому, заменить вопросом о сопоставительности, соревновательности этих двух начал, явлений столь распространенных и столь типичных для эпохи «рефлексивного традиционализма» (С.С. Аверинцев). Можно заметить, что сама смена языков в сборнике Тредиаковского имеет как бы свою логику и закономерность: там, где на первое место выдвигается любовная тематика, — первыми идут французские стихи, в тех же местах сборника, где речь идет об общих (философских) проблемах жизни, французские стихи уступают место русским. «Ода о непостоянстве мира», например, знаменует такой переход.

В заключение скажем, что «Стихи на разные случаи» Тредиаковского представляют собой трогательную попытку создания образца (сборника) европейской поэзии с использованием средств нового русского языка, противопоставленного «славенскому». И хотя в целом сборник Тредиаковского выглядит еще достаточно эклектичным, содержащим местами то прециозную лирику, то зарифмованные дидактические изречения, он, несомненно, знаменовал собой рождение *русской европейской литературы*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. — М., 1996. — С. 221.

² Дарвин М. Н. «Езда в остров любви» В. К. Тредиаковского как художественное целое: «свое» и «чужое» // Художественная циклизация литературных произведений. — Кемерово, 1994. Сейчас уже не приходится доказывать, что процесс циклизации литературных произведений имел место быть в русской литературе и в XVIII веке. На состоявшейся недавно в Магдебурге (Германия) международной конференции славистов, посвященной проблеме циклизации в славянских литературах, в докладах специалистов из Германии, Швейцарии, Польши, США эта мысль находила убедительное подтверждение и развитие в конкретных исследованиях. Укажем в связи с этим на работу Р. Вроона, посвященную анализу авторских композиций в творчестве А. П. Сумарокова. См. Ronald Vroon. Aleksandr Sumarokov's *Ody torzestvennyye* // Zeitschrift für slavische Philologie, Bd. LV (1995/96), Heft 2.

³ Тредиаковский В. К. Езда в остров любви. Переведена с французского на русский чрез студента В. Тредиаковского ... СПб., 1730.

⁴ Такое впечатление производят, кстати, стихотворные переводы Тредиаковского из романа Поля Тальмана «Езда в остров любви» в роскошно изданной «Книге Маркизы» Константина Сомова, пересоставленной Анатолием Вайманом, в серии «Всемирной литературной коллекции» (М., 1996). В соседстве с другими (в частности, прозаическими) текстами они не приобретают, а теряют часть своего смысла.

⁵ Езда в остров любви. — СПб., 1778.

⁶ Езда в остров любви. — СПб., 1730.

⁷ Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX вв. — М., 1985. — С. 14.

⁸ Эткин Е. Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. — Л., 1973. — С. 14.

⁹ Образ «ста лет» появляется и в других текстах сборника: «Жизнь? Но не ста лет дольше» («Ода о непостоянстве мира»), «Et que dans cent ans d'ici» («Желание, učinенное одной девице»), «Un siecle entier de doux ravissements» («Песня одной девице, вышедшей замуж») и т. д. Как видим, утвердившееся в советском дискурсе через посредничество Маяковского пожелание «Лет до ста расти // Нам без старости» возникло еще в XVIII веке.

¹⁰ Использование текста без упоминания имени автора было типично для творческой практики поэтов XVIII века. Восемнадцатый век еще не знал плагиата. Г. А. Гуковский писал о «принципиальной анонимности поэтических произведений в XVIII веке»: «<...> имя автора, условия появления произведения в свет и в печать, не входят в состав его эстетического облика; оно живет, функционирует, бытует без автора, хотя бы автор и был известен и имя его было напечатано в соответственном месте» (Гуковский Г. А. О русском классицизме // Поэтика. — Л., 1929. — Вып. V. — С. 62).

«ГОСУДАРСТВО БЕЗ ПОЛНОМОЧНОГО
МОНАРХА — АВТОМАТ...»
(субъектный строй ранней гражданской лирики
А.С.Пушкина)

Давно замечено, что в лирике собственное творчество часто выдается Пушкиным за «дефектное, недостаточно продуктивное, сходящее на нет»¹. Коснулся этот процесс и ранней «гражданской» лирики поэта, где манифестируется либо пассивность лирического субъекта («Приди, сорви с меня венок, / Разбей изнеженную лиру... / <...>Открой мне благородный след / Того возвышенного галла...» — «Вольность»), либо ущербность собственного дара, не позволяющая достичь избранной цели («О, если б голос мой умел сердца тревожить! / Почто в груди моей горит бесплодный жар, / И не дан мне судьбой Витийства грозный дар?» — «Деревня»). В обоих случаях предполагается наличие иного, более высокого и продуктивного творческого пути, который лирическому субъекту известен, но недоступен. Можно в общем виде сформулировать его: это пути либо одописца, либо сатирика XVIII века, поэта-просветителя, уверенного в существовании абсолютных надличных истин и безоглядно им служащего. Насколько справедлива такая строгая самооценка?

Четко сформулировав жанр «Вольности» (ода) и ее цель («Хочу воспеть Свободу миру, / На тронах поразить порок»), Пушкин ограничивает «воспевание» декларированием ее преимуществ и средств, которыми она может быть достигнута, а стремление «на тронах поразить порок» — утверждением мысли о том, что жизнь и статус «увенчанного злодея» неприкосновенны. Желая идти путем «возвышенного галла», «поэта революционной Франции»², Пушкин реально движется в ином направлении.

С той же ситуацией мы сталкиваемся и в стихотворении «Деревня»: ни «протестующая» вторая, ни тем более «идиллическая» первая части стихотворения никак не ассоциируются с «грозным Витийством».

В чем причина «неудачи» и каков собственно пушкинский путь?

Писавшие о Пушкине в большинстве случаев игнорировали субъектный строй его лирики. Между тем к нему стоит приглядеться внимательнее. Ода «Вольность» — настоящая

попытка высказаться от имени открыто заявленного «я»-поэта, чей образ явно распадается на два соотнесенных друг с другом варианта. С одной стороны, перед нами «я»-поэт, генетически связанный с широко понимаемой традицией XVIII века. Он сосредоточен на определенной (и весьма умеренной) политической программе, в соответствии с которой юридическое и моральное право властвовать, ориентируясь на «Закон», принадлежит исключительно монарху. Целесообразность и продуктивность этой программы очевидны, но «я»-поэт наблюдает удручающие примеры отклонения от нее. Он «парит» над изображаемым, как бы внеположен ему, поскольку обладает абсолютной истиной, с высоты которой взирает на мир («куда ни брошу взор»³, «Лишь там над царскою главой»).

С другой стороны, перед нами вариант образа «я»-поэта как частного человека, который стремится утвердить некие нравственно-этические нормы, в соответствии с которыми он живет и единства которых с политическими доктринами он ищет. В оде эта норма открыто заявлена в строках «Самовластительный Злодей! / Тебя, твой трон я ненавижу, / Твою погибель, смерть детей / С жестокой радости вижу». Норма эта, соединяясь с политической программой, дает удивительный результат: кто бы ни подразумевался под «самовластительным Злодеем» — Наполеон или Павел I — в 1817 году Пушкин допускает возможность открытого выражения личного резко негативного отношения к «самовластию» и «Самовластительному Злодею», но при этом четко разграничивает личное отношение и поступок, нравственное осуждение и политическую практику. Можно и нужно ненавидеть «увенчанного Злодея», но посягать на его жизнь и положение монарха нельзя.

«Я»-поэт в «Вольности» ищет единства гражданских и нравственных норм. Для одической традиции носителем нормы в принципе не мог стать лирический субъект. Норма воплощалась в другом — идеальном монархе, полководце и т. д., бытие которых светилось отраженным светом вне- и надличных ценностей. «Я»-поэт в пушкинской оде выступает не только посредником между этими ценностями и читателем, но и от собственного имени. И пушкинский элемент в ней — не в политической программе, а в попытке создания образа лирического «я», «я»-поэта, для которого важно нравственно-этическое содержание политической концепции, который призван не разжигать, а гасить политические страсти, указывая на общественное согласие как на идеальную, но возможную и необходимую форму бытия национально-государственного организма.

В «Деревне» поиск единства гражданских и нравственно-этических начал, составляющих позицию «я»-поэта, ведется не менее интенсивно:

В пушкиноведении устойчива традиция противопоставления «элегической» и «протестующей» частей стихотворения. При этом до сих пор остается открытым вопрос о его целостности. «Я»-поэт первой части — человек, впитавший в себя духовный опыт поэзии Батюшкова и Жуковского. Опыт, защищающий «я» от разрушительного воздействия внешнего мира («Роптанью не внимать толпы непросвещенной», «не завидовать судьбе / Злодея иль глупца»⁴) и, одновременно, позволяющий сохранить душевную четкость, открытость этому миру («Участьем отвечать застенчивой Мольбе»). Однако опыт этот трансформирован за счет того, что в сознании «я» резко ослаблен элемент двоемирия. Это еще и человек, превращающий внеличные ценности («закон», «истина»), безусловные в рамках классицистской традиции и игнорируемые школой Батюшкова—Жуковского, в личные, ставшие неотъемлемой частью собственного духовного опыта. В итоге пушкинский «я»-поэт открыто заявляет о возможности быть счастливым здесь и сейчас, жить в согласии с этим миром и с самим собой («Свободною душой Закон боготворить»).

С этой точки зрения позиция «друга человечества» второй части стихотворения («Друг человечества печально замечает») есть реализация той грани сознания «я»-поэта, которая зафиксирована в строке «Участьем отвечать застенчивой Мольбе». Этот аспект отличает пушкинского «друга человечества» от радищевского «любителя» человечества, готового «ускорить мах» вознесенной над тираном «косы»⁵. Да, картина, открывшаяся мне, ужасна, но вызывает она не только гневное осуждение «барства дикого», но прежде всего «душу омрачает», побуждает к «участию», «сочувствию», печали по поводу судьбы жертв. Все, что я могу, — это рассказать о ней в надежде на восстановление «Закона» («И Рабство, падшее по манию царя»). Мысль о необходимости «пробуждать» «чувства добрые» еще не сформулирована открыто, но косвенно уже присутствует и в «сочувствии» жертвам, и в надежде на добрую волю царя.

Позже Пушкин последовательно и открыто будет исходить из представлений о том, что мир — это сложное сплетение, пересечение позитивных и негативных начал, и позиция поэта будет достаточно определенной: зная, не забывая, не закрывая глаза на дурное, неприемлемое в мире и человеке, он всегда будет сосредоточен прежде всего на позитивных, добрых и

светлых их сторонах⁶. В «Деревне» этот принцип окончательно не оформился, но его возможности уже намечены.

Перед нами вовсе не «грозное Витийство», а состояние приятия мира, внутренней гармонии, которому не противоречат ни неприятие «Барства дикого», ни чувства «печали» и «участия» по отношению к «земледельцу», поскольку поддержаны они надеждой, верой в торжество «Свободы просвещенной» и «Закона», восстановленного волей «царя».

В этом смысле между первой и второй частями стихотворения нет контраста. Точнее, они контрастны лишь на объектном и формально-субъектном уровнях. Содержательно-субъектно перед нами единая, внутренне целостная позиция «я»-поэта, который, в отличие от лирического субъекта «Вольности», уже не ставит свою личную свободу в зависимость от внешних обстоятельств. Здесь иное: свобода уже обретена «я»-поэтом как личная (и прежде всего духовная) свобода — результат личного «боготворения» нравственно оправданного «Закона». Здесь источник гармонии с собой и миром, возможности видеть отклонения от нормы, не принимать их, принимая мир в целом. Здесь же — источник веры в добрую волю «царя», который по определению является единственным, кто вправе и в силах восстановить «священный Закон».

Замечу в скобках, что в «Деревне» восстановление «Свободы» никак не связано с карой «бесчувственных злодеев». Вступая в силу, «Закон» упразднит саму причину, источник зла («крабство»), не касаясь его следствий («Барства дикого»). Зло исчезнет в результате саморазрушения, а не воздействия извне: «самовластие» превратится в «обломки» («К Чаадаеву»), «оковы <...> падут», «темницы рухнут» («В Сибирь»).

Несколько слов о «наиболее замечательном из посланий»⁷ — «К Чаадаеву». Объединяющей разных исследователей является попытка вычленил в нем призыв к немедленному прямому революционному действию⁸. Так ли это?

Основным субъектом речи и сознания в послании является некоторое «мы» («нежил нас», «в нас горит», «внемлем», «мы ждем»). Лишь в заключительной части стихотворения («Мой друг, отчизне посвятим <...> Товарищ, верь...») это «мы» расщепляется на косвенно-грамматически выраженное «я» и «ты» («вы») — «мой друг», «товарищ» (грамматические формы единственного числа, способные выступать в значении множественности). Таким образом, в стихотворении речь идет не только об эпизодах личной биографии лирического субъекта, но — прежде всего — о судьбе, духовной биографии количественно неопределенного, но качественно четко локали-

зованного сообщества «друзей», «товарищей», у которого есть прошлое, отличное от настоящего, и предполагаемое будущее. История как духовная биография сообщества «друзей» предстала в виде процесса качественных преобразований.

Итак, позиция «мы» — позиция сообщества «друзей», открывших обманчивость, мнимость личного счастья, но сохранивших стремление к «свободе» и представление о «чести» («свободой горим», «сердца для чести живы»). Так это сообщество отделяется, с одной стороны, от тех, кто продолжает жить в атмосфере «сна», «обмана», а с другой — от тех, кто, страхнувшись «утренний туман» и столкнувшись с жестокой реальностью, утратил чуткость и подвижность души, способность к полноценному духовному бытию.

Первое четверостишие объединяет мысль о прелести, приятельности такого состояния, когда «любовь», «надежда», «тихая слава» есть составляющие счастья юности, воспринимающей жизнь как «забаву», бесконечную череду радостей; юности, исполненной веры в то, что любые надежды обязательно сбудутся, что любовь света, счастье и слава легко достижимы. Состояние это «исчезает», изживается, но не безостаточно. «Обман» здесь не есть «ложь», скорее — невольное заблуждение. Более того: «Но в нас горит еще желанье...» Прощание с «юными забавами» — прощание с «забавами», но не с «юностью». «Юность» души как раз и наследуется, сохраняется: «Нетерпеливою душой / Отчизны внимлем призыванье». Новое состояние «мы» — это преображенное предыдущее: юношески неопределенные, туманные идеалы оформились, конкретизировались. Наследуется непосредственность, чистота и незамутненность душевных движений («нетерпеливою душой», «горит желанье», «с томленьем упованья», «как любовник молодой»), обретается способность трезво оценить ситуацию («Под гнетом власти роковой»), острота нравственного слуха («Отчизны внимлем призыванье»). Это состояние, не требующее жертвенного выбора между ценностями личного (интимного) и гражданского порядка, а утверждающее их взаимную обязательность, невозможность их раздельного существования.

Но и в эту, принципиально новую для лирики 1810-х годов, ситуацию Пушкин вносит дополнительные штрихи. Вернемся к отмеченному выше расщеплению «мы» на косвенно-грамматическое «я» и «ты» в значении «вы». Оно совпадает с границей между настоящим и будущим: «Пока свободой горим, / Пока сердца для чести живы, / Мой друг, отчизне посвятим / Души прекрасные порывы! / Товарищ, верь: взойдет...». Это

совпадение временной и субъектной границ знаменательно. «Я»-поэт, манифестируя близость своего духовного содержания духовному содержанию других, ограничивает эту общность временным отрезком, вбирающим в себя только прошлое и настоящее. Переход к повествованию о будущем связан с тем, что наступление «вольности святой» отодвигается на неопределенный срок, о чем знает лишь «я»-поэт. И знание это дистанцирует его от «друзей», продолжающих пребывать в состоянии «упования», «томления». Дважды повторенное «пока» («Пока свободою горим, / Пока сердца для чести живы...») свидетельствует: «я»-поэт трезво осознает, что нетерпеливость, жажда близкого и быстрого достижения желаемого могут остыть, человек может устать ждать и — в итоге — разочароваться, сжиться с мыслью о несокрушимости «власти роковой». Поэтому «я»-поэт и обращается к «друзьям» с призывом как можно дольше не растерять, не погасить в себе жажду «свободы» и представление о человеческой «чести». «Я»-поэт знает о коварстве времени, его способности не только пробуждать, но и умерщвлять в человеке лучшее. «Звезда пленительного счастья», скорее всего, взойдет без нас, после нас, но в этом нет ничего трагического, поскольку свой путь в этом мире мы прошли честно, поскольку на этом пути были счастливы, не сломались, не согласились, не растеряли представлений о подлинных ценностях. Если «под гнетом власти роковой» мы сохранили душу живой и благородной, то и «наши имена» достойны того, чтобы отпечатлеться на «обломках самовластья».

Идущая от рационализма XVIII века мощная инерция растворения нравственности в идее государственной, политической и т. п. целесообразности, захватившая собой и декабристов, в «гражданской» лирике Пушкина 1810-х годов гаснет благодаря формирующемуся в ней новому типу лирического «я», «я»-поэта, способного соединить политическую целесообразность с нравственным императивом.

Это соединение неизбежно замыкается на отношениях в системе «поэт—Самодержец», которые в этот период строятся по двум взаимосвязанным моделям: 1) поэт—Самодержец, вооруженный законом как инструментом власти; 2) поэт—Самовластитель, чья воля становится законом для подданных. В первой из них поэт — союзник Самодержца, на своем (духовном, нравственно-этическом) уровне утверждающий то, что Самодержец утверждает политически. Право поэта стоять рядом с Самодержцем позже, в стихотворении «Друзьям» (1828), будет сформулировано открыто: «Беда

стране, где раб и льстец / Одни приближены к престолу, / А небом избранный певец / Молчит, потупя очи долу»⁹. Во второй противостояние Самовластителю ограничено, с одной стороны, отказом от покушения на его жизнь и статус, а с другой — переводом этого противостояния из сферы политически значимого поступка, политической практики в сферу внутренней, духовной свободы, дающей возможность и «под гнетом власти роковой» жить полноценно и полнокровно, сохраняя веру в торжество позитивных начал.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Смирнов И. П. Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. — М., 1994. — С. 34.

² Томашевский Б. В. Пушкин. — М., 1990. — Т. 1. — С. 141.

³ Ср.: «Взирая на нынешнее состояние отечества моего, с таковым оком, каковое может иметь человек, воспитанный по строгим древним правилам, у коего страсти уже летами в ослабление пришли, а довольное испытание подало потребное просвещение, дабы судить о вешах, немогу я неудивляться, в коль краткое время повредились нравы в России» (О Повреждении нравов в России князя М. Щербатова и Путешествие А. Радищева с предисловием Искандера: Факсимильное издание. — М., 1984. — С. 1); «Я взглянул окрест меня, душа моя страданиями человеческими уязвлена стала; обратил взоры во внутренность мою, и узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто от того только, что он взирает не прямо на окружающие его предметы» (там же, с. 107).

⁴ Ср. в «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»: «...Хвалу и клевету приемли равнодушно, / И не оспаривай глупца».

⁵ О повреждении нравов в России князя М. Щербатова и Путешествие А. Радищева. — С. 234.

⁶ Подробнее об этом см.: Корман Б. О. Лирика и реализм. — Иркутск, 1986.

⁷ Благый Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). — М., Л., 1950. — С. 175.

⁸ См., напр.: Благый Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). — С. 175; Томашевский Б. В. Пушкин. — Т. 1. — С. 172; Мейлах Б. С. Творчество А. С. Пушкина: Развитие художественной системы. — М., 1984. — С. 22; Кулешов В. И. Жизнь и творчество А. С. Пушкина. — М., 1987. — С. 66; Бонди С. М. О Пушкине: Статьи и исследования. — М., 1983. — С. 17.

⁹ Ср.: «Как умно определял Пушкин значение полномочного монарха! <...> «Зачем нужно, — говорил он, — чтобы один из нас стал выше всех и даже выше самого закона? Затем, что закон — дерево; в законе слышит человек что-то жестокое и небратское. <...> Государство без полномочного монарха — автомат...»» (Разговоры Пушкина: Репринт. Воспроизв. изд. 1929 г. — М., 1991. — С. 174—175).

СЛОВО ЖИВОЕ И МЕРТВОЕ В МИРЕ ЛЕРМОНТОВА

Среди лермонтовских автобиографических заметок 1830 года есть две, особенно привлекающие к себе внимание. В одной из них говорится о «первом беспокойстве страстей»: «Я не хотел говорить об ней (девочке — С.С.) и убегал, слыша ее название (теперь я забыл его), как бы страшась, чтоб биение сердца и дрожащий голос не объяснил другим тайну, непонятную для меня самого... о, эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!..» (526)¹. В другой — о песне покойной матери: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить; но уверен, что если б услышал ее, она произвела прежнее действие» (527).

Привлекает к себе в этих заметках странная забывчивость Лермонтова. В одном случае память, сохраняя очертания образа девочки («Белокурые волосы, голубые глаза, быстрые, непринужденность...»), утрачивает ее имя, «название»; в другом — утрачивает «название», слова песни, сохраняя при этом первоначальное впечатление о производимом ею действии («...то была песня, от которой я плакал...»). Точно так же не саму песню, а ангельское пение помнит душа, оставленная в мире «печали и слез»: «По небу полуночи ангел летел, И тихую песню он пел... И звук его песни в душе молодой Остался — без слов, но живой» (1, 222)². Ср. опущенный вариант строфы: «Душа поселилась в творенье земном, Но чужд был ей мир. Об одном Она все мечтала — о звуках святых, Не помня значения их» (1, 595).

Если же в какой-то миг мечте дано осуществиться и отверженной «лермонтовской» душе удастся вновь услышать «святую» песню былого, то и в этом случае она реагирует прежде всего не на слова, а именно на звуки. Так, отвечает песнью на песню, принесенную с ее родины путником, героиня «Литвинки» — Клара: «Минувшее дышало в песне той... Восторгом и надеждою, в ответ Запела дева!.. Этой песни нет Нигде.. Она мгновенна лишь была, И в чьей груди родилась — умерла» (2, 277). Сладостные звуки родины, как и звуки неба (утраченного рая), или ее речей, для тех, кто слышал их когда-то, узнаваемы и без слов, значения которых поэтому и забываются, что им нет понятийных аналогов в здешнем мире:

«И понял, кто внимал! — Не мудрено: Понятье о небесном нам дано, Но слишком для земли нас создал Бог, Чтоб кто-нибудь ее запомнить мог» (2, 278).

Однако в отношении Лермонтова к звуку и слову есть и другое. В одном из писем к М.А.Лопухиной он напишет: «О! Как я хотел бы вас снова увидеть, говорить с вами! мне был бы благотворен самый звук вашей речи; право, следовало бы в письмах ставить ноты над словами; ведь теперь читать письмо то же, что глядеть на портрет: ни жизни, ни движения; выражение застывшей мысли, что-то отзывающееся смертью!..» (576). По сути, здесь сказано о том, что звук речи, некогда оказывавший благотворное воздействие, «теперь», будучи помещенным в оболочку письма, застыл и утратил свою энергетическую силу. У закреплённого, затвердевшего в памяти слова (память традиционно связывается с письмом) отмирает его живое и действенное звучание, которое у Лермонтова в определенном смысле до-памятно или сверх-памятно. О песне Клары говорится, что ее «нет нигде», что «она мгновенна лишь была, и в чьей груди родилась — умерла». В отличие от непреходящих слова—письма—портрета, звук — преходящ, мгновенен, но потому он и «безыскусственно живой», и оживляющий: «Как много значит этот звук: Мечты забытых упоений, Века страдания и мук, Века бесплодных размышлений, Все оживилось в нем, и вновь Погибший ведает любовь» (2, 535) («Демон» в редакции 1829 г.).

Такой не отвердевший в памяти звук тем не менее будоражит ее, держит в напряжении, заставляя того же Демона помнить о мимолетном его «прикосновении»: «Но прелесть звуков и виденья Осталась на душе его, И в памяти сего мгновенья уж не изгладит ничего» (2, 549) (редакция 1831 г.). Вот где истоки неизбыточной лермонтовской мечты о том, чтобы «переселить» свое бытие в вечно длящееся настоящее: «Мне каждый звук опять приносит Печали пролетевших дней. Нет, лучше с трепетом любви Свой взор на мне останови, Чтоб роковое воспоминанье Я в настоящем утопил И все свое существованье В единый миг переселил» (1, 180). Однако мечте этой в «здесьнем» мире сбыться не суждено. Отсюда уверенность Лермонтова-юноши, что ему «до могилъ» не забудется образ девочки без «названья». И так же никогда не изгладится из его ума песня покойной матери, ибо слова ее в памяти не закрепились.

В таком же душевном беспокойстве пребывают и те из лермонтовских героев, которым, как Мцыри, нет чего забыть в мире: «Ты жил старик! Тебе есть в мире что забыть.

Ты жил, — я также мог бы жить!» (2, 475). Звуки далекой родины, не отлитые в памяти в устойчивую форму «есть», до могилы будут терзать душу послушника. А вот в случае с Печориным — все иначе. Особенность, как говорит «герой», его «глупого устройства» — не забывать ничего: «Как все прошедшее ясно и резко отлилось в моей памяти! Ни одной черты, ни одного оттенка не стерло время» (439). Память Печорина — мертвое письмо, над словами которого ставить ноты не имеет никакого смысла.

Письмо, будучи своеобразной гробницей звуков былого, для лермонтовского человека в то же время — и драгоценная возможность соприкоснуться, хотя и опосредованно, с утраченным миром, восстанавливая в памяти звучание его голоса. Для того, чтобы от прошлого не остался только лишь «мертвый след», непременно должен сохраниться о нем повествующий «пергамент пыльный» и объявиться тот, кто его найдет и прочтет: «И там (как знать) найдет прошлец Пергамент пыльный. Он увидит, Как сердце любит по конец И бесконечно ненавидит...» (1, 121). Письмо — связующее звено между настоящим и прошедшим. «Теперь, — обращается Лермонтов к той же М.А.Лопухиной, — ваши письма мне нужнее, чем когда-либо... они одни могут связать мое прошлое и мое будущее, которые расходятся в разные стороны...» (558). Письмо — и тот маркер, который фиксирует периодичность времени, придавая ему осязательность. «Она, — шутливо жалуется Лермонтов на одну свою знакомую А.М.Верещагиной, — мне обещала написать по возвращении из Воронежа длинное письмо, но я замечаю только длительность времени, заменяющую письмо» (562). Любопытно и еще одно послание Лермонтова к своему доверенному лицу, к М.А.Лопухиной, в котором событиями встречи с адресатом во сне и тут же следовавшей за этим присылкой письма придается едва ли не магический смысл: «..перед тем как проснуться, я вижу во сне, будто я в вашем доме... я подхожу к вам и спрашиваю, желаете ли вы решительно, чтобы я поссорился с вами, — а вы вместо ответа протянули мне руку. Вечером нас распустили, приезжаю домой — и нахожу ваши письма. Это меня поразило! Мне хотелось бы знать, что вы делали в этот день?» (565). Прикосновение руки, протянутой навстречу во сне и обернувшейся письмом наяву, становится реально осуществившимся, достоверным.

Еще «мистичнее» подобные замещения и превращения представлены в стихотворении 1829 года, которое так и называется — «Письмо». Вот его фабула. Находящийся при смерти лирический герой испытывает страдание от того, что его

возлюбленная далеко («Далеко ты! не слышишь голос мой!») и не может «усладить предсмертное страдание»: «Не при тебе узнаю смерти муку! Не при тебе оставляю мир земной!». Все помыслы и надежды героя в этот момент сосредоточены именно на его к ней письме, с которым он связывает и свое, и ее будущее: «Когда ж письмо в очах твоих печальных Откроется... прочтешь его... тогда...». Далее каким-то на самом деле мистическим образом сам факт будущего прочтения письма связывается с возможностью обретения своего «подземного дома»: «...тогда, Быть может, я, при песнях погребальных, Сойду в мой дом подземный навсегда!..». Однако и это обретение оказывается не все завершающим актом, а необходимой предпосылкой для начала новой, в иной форме, жизни. И самое главное, что теперь для него, ставшего тенью, призраком, звуком, исчезают все былые, отделяющие от возлюбленной преграды: «Но ты не плачь: мы ближе друг от друга, Мой дух всегда готов к тебе летать...». «Летать», а в случае измены — преследовать: «И звук влетит в твой удивленный слух. Узнай в тот миг, что это я из гроба На мрачное свиданье прилетел...» (1, 75). Ср. те же мотивы, например, в стихотворении «Любовь мертвеца» («Пускай холодною землею Засыпан я, О друг! всегда, везде, с тобою Душа моя») или — «Арфа»: «Когда зеленый дерн мой скроет прах, Когда, простясь с недолгим бытием, Я буду только звук в твоих устах, Лишь тень в воображении твоём...» (1, 156). Правда, здесь положение лирического «Я» иное, страдательное. Но даже и такая уготованная герою судьба — быть «только» звуком «в устах» — Лермонтовым принимается. Лучше быть только звуком, чем не быть вовсе: «Боюсь не смерти я. О нет! Боюсь исчезнуть совершенно».

Письмо для Лермонтова, с точки зрения «теперешней» данности, хотя и лишено живого звучания, тем не менее является и неоспоримым фактом его былой достоверности, и формой иного существования в настоящем. Поэтому, тоскуя по «живому» былому, по небу и раю, лермонтовский человек не в состоянии в то же время отречься и от «мертвой» земной жизни, свидетельствующей о его наличном бытии. В одном из писем к М.А.Лопухиной Лермонтов рассуждает о том, что никогда не мог бы, как другие, считать реальную жизнь сном, пусть даже и прекрасным. Он склонен скорее к иному — считать сон «обратной стороной жизни»: «...я отнюдь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь всего только сон: я вполне осязательно чувствую ее реальность, ее манящую пустоту! Я никогда не мог отрешиться от нее настолько, чтобы

от всего сердца презирать ее, ибо жизнь моя — я сам, тот, кто говорит с вами, — и кто через мгновение может превратиться в ничто, в одно имя, то есть опять-таки в ничто. Бог знает, будет ли существовать это «я» после жизни! Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: Я!» (554). «Сказать: Я!» — и значит звучать-жить, значит обладать и той оживляющей здешнюю зияющую пустоту энергетической силой, которая есть неотъемлемое свойство благостных звуков былого

«Превратиться в ничто, в одно имя» — значит стать «пустым» и мертвым звуком. Ведь звуки былого потому и обладают живительной силой, что наполнены «живой» памятью о прошедшем: «Есть звуки — значенье ничтожно И презрено гордой толпой. Но их позабыть невозможно: Как жизнь, они слиты с душой; Как в гробе, зарыто былое На дне этих звуков святых; И в мире поймут их лишь двое, И двое лишь вздрогнут от них!» (1, 263). Точно так же и письмо, окончательно утратившее связь с теми, кто наполнял его живым звучанием и понимал его значение, для постороннего превратится всего лишь в эпитафию, «мертвый след» чужой жизни: «Он тех людей узрит гробницы, Их эпитафии пройдет... Не мысля, что в сем месте сгнили Сердца, которые любили!» (1, 121). Но даже и тогда, когда письмо является письмом, а не эпитафией (и еще есть возможность расставлять ноты над его строками), оно, замещающее собой живое звучание голоса, не может не расцениваться Лермонтовым как знак уже произошедшего отчуждения (разлуки) и — неизбежного омертвления в будущем. Письмо для него замена, и замена вынужденная, заставляющая как-то удовлетворяться «теперь» тем, что есть.

Поэтому герой «Двух братьев» так не хочет, чтобы его описание любимой им девушки «сделалось бы портретом»: «...красоты ее не описываю, потому что в этом случае описание сделалось бы портретом; имя же ее для меня трудно произнести.. от нее осталось мне только одно имя, которое в минуту тоски привык я произносить как молитву; оно моя собственность, я его храню, как образ, — благословение матери, как татарин хранит талисман с могилы пророка»³. Портрет здесь, конечно, синонимичен письму. Знакомое же сочетание «только имя» в данном случае служит выражением живого и исполненного смыслом звучания. Описать, «портретно» закрепить это звучание — значило бы совершить едва ли не табуированную магическую акцию, разрушающую его непосредственное воздействие. Однако чаще всего лермонтовскому человеку опять-таки приходится довольствоваться тем, что есть, —

талисманом, портретом, которые он «всегда повсюду... носить с собою осужден». Носить и своей близостью оживлять образ, на них запечатленный: «Расстались мы, но твой портрет Я на груди моей храню: Как бледный призрак лучших лет, Он душу радует мою» (2, 17).

Правда, иногда лермонтовский человек, не желая удовлетворяться тем, что есть, совершает, можно сказать, «печоринский» жест: отвергает бывшие волнения и смотрит на них как на пустую и мертвую картину. Нечто подобное, видимо, испытывал и сам Лермонтов. В письме к С.А.Бахметевой он процитировал одно из своих «программных» стихотворений («Я жить хочу! хочу печали Любви и счастья назло... Пора, пора насмешкам света Прогнать спокойствия туман: — Что без страданий жизнь поэта? И что без бури океан?») и приписал к нему нечто вроде послесловия: «И пришла буря, и прошла буря; и океан замерз, но замерз с поднятыми волнами; храня театральный вид движения и беспокойства, но в самом деле мертвее, чем когда-нибудь» (542). Кто бы мог подумать, что для ищущего бури лермонтовского паруса возможно наступление такого состояния, когда все его порывы покажутся ему наигранными театральными движениями, а сама буря — всего лишь декорацией. Для охладевшей души ее отношение к тому, что она некогда собой «озвучивала», чему придавала смысл и значение, и не может быть другим. «Теперь» она сама отдаляется от бывшего, как художник от своего творения. (Ср., например, стихотворение «Поэт» (1828).) Поэтому наиболее ценно и действительно для Лермонтова — «из пламя и света рожденное слово», слово, еще не успевшее остыть и поблекнуть.

С другой стороны, это же слово, так и не обретшее устойчивого значения, оставшееся без «названия», легко подвержено разрушительному внешнему воздействию. В этом случае его бытие оказывается чрезвычайно непрочным. «В уме своем я создал мир иной И образов иных существованье... Я дал им вид, но не дал им названия. Вдруг зимних бурь раздался грозный вой — И рушилось неверное-созданье!..» (1, 76).

Такие резкие переходы от одной крайности к другой, от движения к покою, и от покоя к движению; от холода к огню, и от огня к холоду; от звука к письму, и от письма к звуку, представляя одну из характернейших особенностей лермонтовской поэтики, выражают то промежуточное положение, на которое фатально обречен лермонтовский человек, всегда «не вовсе мертвый, не совсем живой».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Прозаические и эпистолярные тексты Лермонтова цитируются с указанием страниц по: Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. — М.; Л., 1962. — Т. 4.

² Стихотворные произведения Лермонтова цитируются с указанием тома и страниц по: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. — Л., 1989.

³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. ... Т. 3. — С 501.

О.В.Зырянов

ОСВОЕНИЕ ТРАГИЧЕСКОЙ СИТУАЦИИ ЛЮБВИ В ИНТИМНОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА (к проблеме лирической драматизации)

Любой разговор о лирической драматизации уже изначально осложнен из-за многозначности самого термина. Объем данного понятия в современных исследованиях настолько расширился, что термин по существу потерял свою определенность. Хотелось бы внести некоторую ясность в этот вопрос, выделив в теории драматизации два, как нам представляется, наиболее существенных момента.

В теоретической работе, посвященной драматизации романа, исследователь предлагает выделять два аспекта драматизации: во-первых, план структурно-повествовательный, т. е. драматизацию собственно повествования, вызванную возрастанием в художественной структуре роли субъекта, воспринимающего мир, и, во-вторых, план жанрово-родовой, или непосредственное слияние двух родовых начал — к примеру, эпического и драматического¹. Разграничение двух планов драматизации романа нам представляется важным и полезным для решения круга проблем, связанных с драматизацией лирики.

Первым вопрос о лирической драматизации поднял В.В.Виноградов в книге «Стиль Пушкина» (1941). Исследователем был достаточно полно изучен структурно-повествовательный план драматизации (тем более, что лирика Пушкина представляла в этом отношении неоценимый материал). Драматизируясь, лирическое изложение характеризуется, по словам Вино-

градова, «изменчивостью и многообразием стилистических взаимоотношений между сферами автора и героев», «столкновением и пересечением двух или нескольких субъектных планов выражения», которые открывают «возможность неожиданных и быстрых смещений смысловой перспективы»². В таком случае драматизация вырастает из внутреннего конфликта, раскалывающего единое лирическое сознание, она представляет форму его структурно-семантического усложнения, ведущую к возникновению полисубъектной лирической системы, к раскрытию перед словом в лирике возможностей, которые таит в себе драматическая речь.

Иной точки зрения на проблему драматизации придерживался Г.А.Гуковский — он отстаивал в первую очередь жанрово-родовой план драматизации. Примечательно, что еще Гегель в своей эстетике констатировал нарастание драматического элемента в лирике, связывая «это постепенное движение к драме с ее жизненностью» с тем, что «и лирическое стихотворение, становясь разговором, может принять внешнюю форму диалога, не переходя при этом к действию, движимому внутренними конфликтами»³. В отличие же от Гегеля, Гуковский пытался рассмотреть это движение лирики к драме не как формальный прием или внешнюю форму стихотворения, а как особый проблемно-содержательный феномен. Отталкиваясь от поэтики интимных циклов Ф.И.Тютчева и Н.А.Некрасова, Гуковский выдвинул понятие «драматичность», определяя его как «манеру рисовать в коротком лирическом стихотворении сцену, в которой оба участника даны и зрительно, и с «репликами», и в сложном душевном конфликте»⁴.

Таким образом, «драматичность» в том виде, в каком ее мыслил Гуковский, обуславливается «сценическим» воплощением трагической ситуации любви и не покрывает собой понятия «драматизация», используемого в работах Виноградова. Не случайно «драматичность» определяется через атрибуты драматического вида искусства (ср.: «сцена», «зрительно», «реплика», «сложный душевный конфликт»).

Изучение проблемы драматизации было продолжено Б.О.Корманом. В своей теоретической концепции ему удалось соединить оба плана: и структурно-повествовательный, и жанрово-родовой. Отсюда его попытки предельно последовательного, системного осмысления всех жанрово-композиционных новаций интимных циклов Тютчева и Некрасова⁵. Однако в подходе к драматизированной лирике Корман столкнулся с известным противоречием — это вопрос о ее родовой принадлежности.

Объяснение природы драматизации влиянием на лирику других родов литературы, установкой на художественные достижения драматических и повествовательных жанров только запутывает вопрос. Если оставить в стороне фабульно-драматизированную и «ролевою» лирику и обратиться к образцам сущности лиризма, к величайшим достижениям «поэзии сердца», то и в них мы найдем многочисленные примеры драматизации. Это доказывает, что драматизация не обязательно фактор двуродовых литературных образований, а скорее эволюционная тенденция, связанная с прогрессом художественно-познавательных форм в лирике, характеризующая внутренние потребности и эволюционные возможности лирического творчества. Более того, следует заметить, что именно в лирике структурно-стилистические приемы драматизации достигают особой силы и эмоциональной выразительности. Вот что писал Гегель о природе лирической поэзии: «Вообще же всякие отступления, если они не нарушают единства, и в первую очередь неожиданные повороты темы, остроумные комбинации и *внезапные, почти насильственные переходы* (выделено мною. — О.З.) принадлежат как раз лирике, и только ей...»⁶ А что такое драматизация — хотя бы в самом общем виде, — как не «внезапные, почти насильственные переходы» в структурной организации текста, служащие достижению драматического эффекта?

Драматизация охватывает целостную структуру лирического произведения. Она может проявляться на уровне эстетического пафоса в резких сменах эмоциональной тональности и на уровне сюжетно-композиционном — в воссоздании иллюзии сцены, в выстраивании целой цепи драматизированных картин. Представляя набор структурно-повествовательных и стилистических приемов, драматизация дает о себе знать и в области «грамматики поэзии». По точному замечанию Р.О.Якобсона, «мастерское варьирование грамматических фигур становится средством повышенной драматизации поэтического повествования»⁷.

Для практической проверки заявленных теоретических положений обратимся к вершинному достижению русской интимной лирики в освоении трагической ситуации любви — к стихотворению Ф.И.Тютчева «Весь день она лежала в забытии...» (1864). Этот откровенный отклик поэта на смерть Е.А.Денисьевой таит в себе много загадок читательского восприятия. Прежде всего показательно, что, воплощая вистине трагический замысел, поэт не прибегает к услугам трагического пафоса, устраняет все следы субъективного восприятия

картины, болезненно-ощутимой экспрессии стиля. Еще одна загадка: хотя основное внимание в сюжете уделяется героине — лирическому персонажу, герой потенциально присутствует в качестве «стороннего», но крайне заинтересованного наблюдателя: он одновременно и участник, правда, пассивный, душевной жизни героини, и рефлектирующий повествователь — носитель лирической эмоции. Парадоксальность интонационной структуры тютчевского стихотворения объясняется полной отрешенностью лирического героя от своей сущности. «Убитый, но живой», забывая о себе окончательно, герой механически, произвольно фиксирует все происходящее с героиней, как тот «записавший все стенограф» в новелле «Кроткая» Ф.М.Достоевского.

Весь день она лежала в забыти,
И всю ее уж тени покрывали.
Лил теплый летний дождь — его струи
По листьям весело звучали.

И медленно опомнилась она,
И начала прислушиваться к шуму,
И долго слушала — увлечена,
Погружена в сознательную думу...

И вот, как бы беседуя с собой,
Сознательно она проговорила
(Я был при ней, убитый, но живой):
«О, как все это я любила!»⁸

В стихотворении мы не найдем «двульного» противостояния героев, взятых в сложном душевном конфликте, контрастного соотнесения их речевых манер и ценностных установок. Но зато в нем проявляется, по словам, Г.А.Гуковского, «конкретность “сцены”, предметность обыденного мира, окружающего героев и их любовь, воздействующего на трагическую ситуацию любви»⁹. Эмоционально окрашенная речь автора уходит глубоко в «подтекст», на поверхности лишь остается «безличная» точка зрения «стороннего» наблюдателя. Вплоть до третьей строфы так и нельзя понять, чья же точка зрения определяет разворачивающуюся перед читательским взором картину. Устранение экспрессии стиля создает эффект полной объективности воспроизведения жизни, саморазвития происходящего. К примеру, пейзажная деталь («Лил теплый летний дождь — его струи / По листьям весело звучали») явно выпадает из субъектно-познавательного кругозора героя; подчиняясь законам реально-психологического детерминизма, совсем

как в новелле или романе, она мотивирует временное оживление героини и ее последнюю сознательную думу на грани уже готовящегося небытия.

Драма героини, как мы видим, воспринимается не в экспрессивном авторском контексте, а, казалось бы, в русле самой объективной действительности. Но вот что парадоксально: по контрасту с трагической ситуацией любви внешне-объективный, эпический ход повествования начинает восприниматься как внутренне драматизированный. Об этом очень точно высказался Б.О.Корман: «В самой замедленности рассказа (создаваемой последовательным называнием действий героини) воспроизводится не только неверность, робость, расслабленность движений обессиленного болезнью человека, но и «прикованность» автора к воспоминаниям, его сосредоточенность на воспроизводимом, значительность для него каждого движения, жеста и слова героини»¹⁰. Только в конце третьей строфы — и то как драматургическая ремарка в скобках, чтобы не помешать развитию объективированного сюжета — вводится точка зрения лирического «я» героя-повествователя, которая, как мы догадываемся, и определяла до сих пор картину происходящего (ср.: «Я был при ней, убитый, но живой»). Теперь становится очевидно, что весь ход внешне-объективного повествования представлял собой не что иное, как прием «остранения» лирического «я»¹¹.

Подобное явление лирического «остранения» В.В.Виноградов отмечал в поэтике ахматовских новелл. Суть этого явления исследователь усматривал в «постоянной маскировке той смысловой окраски, которую обвеяна речь», в том, что «спровожающие рассказ “чувствования” целиком раскрываются лишь в самом конце»¹². Приведенные наблюдения Виноградова помогают во многом уяснить оригинальность тех структурно-стилистических приемов, которые использует Тютчев для поддержания иллюзии объективного повествования, воссоздания особого драматического эффекта¹³.

В свете теории лирического «остранения» становится понятным и финал тютчевского стихотворения, специфика которого заключается в неожиданно резком переходе от сюжетного повествования, или собственно драматической сцены, к непосредственному выражению лирического субъекта — его прямо-му обращению к умершей героине:

Любила ты, и так, как ты, любить —
Нет, никому еще не удавалось!
О, Господи!.. и это пережить...
И сердце на клочки не разорвалось...

Переход от сцены к лирическому излиянию Б.О.Корман характеризовал как «эллиптическую кульминацию». Ее своеобразие он видел в том, что «момент наибольшего эмоционального напряжения непосредственно не описывается, а лишь подразумевается в самой общей форме»¹⁴ Однако специфика художественного обобщения в лирике совсем не предполагает детальной проработки сюжетной ситуации; лирическому поэту иногда оказывается вполне достаточно одного намека на то или иное психологическое обстоятельство. Так, в композиционной структуре тютчевского стихотворения реальной кульминацией становятся последние слова героини: «О, как все это я любила!» Отчетливо выделяющееся на общем фоне пятистопного ямба своей укороченностью на одну стопу, это признание в любви ко всему живому образует высшую точку драматического сюжета, приводит контрастную черту между предсмертным состоянием героини и «жизнью божеско-всемирной» окружающей природы. Что же касается резкого «обрыва» сцены в конце третьей строфы, то его следует оценить не как «эллиптическую кульминацию», а скорее как своеобразное «табу», накладываемое на обстоятельство смерти героини. Психологический прием недоговоренности в данном случае связан со спецификой душевного склада поэта и во многом объясняется парадоксальностью авторского замысла¹⁵.

Новаторская природа тютчевского шедевра особенно ярко выявляется в сравнении с другими образцами русской интимной лирики — стихотворением А.Григорьева «Вечер душен, ветер воет...» (из цикла «Борьба») и «Последним вздохом» Я.П.Полонского.

Лирический цикл А.Григорьева 1857 г., связанный со страстной и неразделенной любовью к Л.Я.Визард, основывается еще на искусственно воссоздаваемых по романтическим канонам литературных ситуациях. Указанное стихотворение цикла может служить примером такого литературно-фантастического вымысла: рисуемая в воображении лирического героя ситуации смерти возлюбленной доводит до логического предела основную тему цикла — безответность любовной страсти, трагический исход любовного поединка. В центре внимания поэта не столько конкретно-бытовой фон происходящего, сколько мучительные переживания лирического героя. Отсюда и гипертрофированное выражение чувств, окрашенных в тона болезненного субъективизма, и интенсивное нагнетание устрашающего колорита — все эти реликты балладного мировосприятия.

Особому эффекту психологической фантастики способствует у Григорьева семантическая размытость грамматических

категорий «я» — «ты» — «оно», их потенциальная взаимозаменяемость, характерная именно для балладного драматизма. Столь же парадоксально и совмещение различных точек зрения — внутренней и внешней, за причудливой игрой которых скрывается смена форм лирической субъективности. Так, маркированное местоименной формой первого лица и эмоционально-насыщенной лексикой, излияние лирического героя, его сердечный надрыв неожиданно сменяются объективированной картиной, выполненной как будто бы с точки зрения бессубъектного «оно»:

Вот с постели поднимают,
Вот кладут на стол...
Руки бледные сжимают
На груди крестом.

Ноги лентой обвили,
А под головой
Две подушки положили
С длинной бахромой¹⁶.

Объективированная картина столь же неожиданно уступает место установке на «поэзию второго лица», специфику которой Р.О.Якобсон видел в том, что она «пропитана апеллятивной функцией: она либо умоляет, либо поучает, — в зависимости от того, кто кому подчинен, — первое лицо второму или наоборот»¹⁷. Такой внезапный, почти насильственный переход от безличного повествования к экспрессивно-диалогическим формам исповедального самораскрытия напоминает тютчевскую модель лирического «остранения».

Вот теперь одни мы снова,
Не услышат нас...
От тебя дождусь ли слова
По душе хоть раз?

Нет! навек сомкнула вежды,
Навсегда нема...
Навсегда! и нет надежды
Мне сойти с ума!

Только теперь мы получаем реальное объяснение тех загадок и фантастических допущений, которые культивировались предшествующим ходом сюжетной ситуации. Мы понимаем, что герой обращается к умершей героине, как к живой, требуя от нее немедленного ответа. Не имея надежды сойти с ума, сознавая это, герой тем не менее продолжает настаивать на своей «безумной» идее, пытаясь объективному факту смерти героини, атмосфере пугающего могильного безмолвия противопоставить ирреальный план ответного слова и живого взгляда¹⁸. Несмотря на весь романтический субъективизм, А.Григорьеву удается воплотить с исключительной силой трагическую ситуацию последнего любовного поединка, воображаемую беседу с умершей возлюбленной. В стихотворении явно просматривается тенденция к конфликтно-сюжетному раз-

вертыванию лирической ситуации. Преодолевая жанровые устои баллады, Григорьев смело прорывается к освоению конкретных жизненных противоречий, к новеллистическому осмыслению частной судьбы человека¹⁹.

В отличие от А. Григорьева, Полонский в своем «Последнем вздохе» (1864) идет не от вымышленной литературной ситуации, а от страшной реально-биографической драмы: стихотворение посвящено памяти жены поэта, умершей в возрасте двадцати лет. Показательно признание художника о творческой истории другого стихотворения «Безумие горя»: «Отчего, когда я потерял первую жену мою, — я ничего не мог писать — и никак не смог бы воспеть свое горе? Отчего? Оттого, что чувство перевешивало ум, и я мог написать «Безумие горя» только тогда, когда все душевные силы мои пришли в равновесие, то есть когда мой разум настолько же владел моим горем, — насколько мое горе владело разумом <...> Я уже знал, что пишу, знал, где начать и где кончить...»²⁰. Еще в большей степени эти слова можно было бы отнести к «Последнему вздоху», который писался через четыре года после смерти жены поэта.

Полонскому удалось облечь трагическую ситуацию прощания в гармоническую форму музыкального романа (чему во многом способствовал стихотворный размер — кольцовский пятисложник). Оформленное в конструкции прямой речи, отмеченное внутренней страстностью и интонационными переборами, предсмертное признание героини подается в контексте ритмически упорядоченного авторского комментария (музыкальным кадансом темы становится дактилическая рифма, резко выделяющаяся на фоне преобладающей мужской): «Поцелуй меня... / Моя грудь в огне... / Я еще люблю... / Наклонись ко мне». / Так в прощальный час / Лепетал и гас / Тихий голос твой, / Словно тающий / В глубине души / Догорающей»²¹. Однако вторая часть стихотворения показывает, что лирический герой Полонского — не столько «сторонний» наблюдатель, сколько активный участник происходящей сцены: «Я дышать не смел — / Я в лицо твое, / Как мертвец, глядел — / Я склонил мой слух... / Но, увы! мой друг, / Твой последний вздох / Мне любви твоей / Досказать не мог». Трагическая ситуация смерти возлюбленной разыгрывается в этико-познавательном кругозоре лирического героя, а потому неизбежно получает эмоционально-субъективное освещение. Поэт так до конца и не смог освободиться от охватившего его «безумия горя», отстраниться от своих героев так, чтобы представить трагическую картину смерти в ее объективном саморазвитии.

Но это, как мы видели, удается Тютчеву, который, в совершенстве владея приемами драматизации, находит особо оригинальную модель лирического «остранения», оказавшуюся перспективной для последующих творцов русской «поэзии сердца» — от А.Апухтина до А.Ахматовой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Филюшкина С.Н. Драматизация романа (к проблеме понятия) // Поэтика литературы и фольклора. — Воронеж, 1980. — С. 63—75.

² Виноградов В.В. Стиль Пушкина. — М., 1941. — С. 88—89.

³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 519.

⁴ Гуковский Г.А. Некрасов и Тютчев. (К постановке вопроса) // Науч. бюл. Ленингр. ун-та. — Л., 1947. — № 16—17. — С. 52.

⁵ Корман Б.О. Некрасов и Тютчев. (Заметки) // Некрасовский сборник. — М.; Л., 1960. — Вып. 3. — С. 208—222.

⁶ Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. — С. 515.

⁷ Якобсон Р.О. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 215.

⁸ Тютчев Ф.И. Лирика: В 2 т. — М., 1966 — Т. 1. — С. 194. Далее в тексте цитаты приводятся по этому изданию без указания страниц.

⁹ Гуковский Г.А. Указ. соч. — С. 53.

¹⁰ Корман Б.О. Указ. соч. — С. 220.

¹¹ Термин «остранение» введен В.Шкловским (см.: Поэтика: Сб. по теории поэтического языка. — Пг., 1919. — С. 109). Исследователь придерживался расширительного толкования этого термина: «...приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия <...> «остранение есть почти везде, где есть образ» (Шкловский В. О теории прозы. — М., 1983. — С. 15, 20). О лирическом остранении, в отличие от повествовательного, см.: Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 234. Мы вкладываем в понятие «лирическое остранение» более узкое содержание — для нас это один из структурно-стилистических приемов драматизации лирического повествования.

¹² Виноградов В.В. Избр. работы: Поэтика русской литературы. — М., 1976. — С. 434.

¹³ Очень схожую картину можно обнаружить в стихотворении Тютчева «С какою негою, с какой тоской влюбленный...» (1838): «...для читателя существуют герой и отдаленная от героя, не сливающаяся с ним стихия авторского повествования, которая при непосредственном восприятии кажется безличной» (Корман Б.О. Указ. соч. — С. 220). Но в стихотворении 1838 г. объективация сцены — не столько результат целенаправленного авторского замысла, сколько следствие неповторимо-оригинальной тютчевской философии — разведения двух познавательных интонаций: участника бытийной ситуации и созерцателя «дра-

мы существования» (см. об этом: Бройтман С. Н. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века. — Махачкала, 1983. — С. 68).

¹⁴ Корман Б. О. Указ. соч. — С. 218.

¹⁵ Тютчев не способен на такого рода признания, какие находим, к примеру, в стихотворении Н. А. Некрасова «Я посетил твое кладбище...»: «Ты умерла.. Смирились грозы, / Другую женщину я знал...» (Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. — Л., 1981 — Т. 2. — С. 32)

¹⁶ Григорьев А. А. Избр. произведения — Л., 1959. — С. 153. Далее в тексте цитируется это издание без указания страниц.

¹⁷ Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» Сб. ст. Переводы. — М., 1975. — С. 203

¹⁸ Ю. М. Лотман очень точно характеризует подобное явление как «модель необходимости невозможного». Данное понятие он обосновывает в анализе стихотворения Тютчева «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» (Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. — Л., 1972. — С. 185).

¹⁹ О близости стихотворения А. Григорьева «Вечер душен, ветер воет...» к новелле «Кроткая» Ф. М. Достоевского см.: Гинзбург Л. Я. О лирике. — Л., 1974. — С. 277—278.

²⁰ Полонский Я. П. Лирика. Проза. — М., 1984 — С. 595.

²¹ Там же. — С. 145—146. Далее в тексте стихотворные цитаты приводятся по этому изданию без указания страниц.

Е. А. Козицкая

О ВНУТРЕННЕЙ ДИАЛОГИЧНОСТИ ЛИРИКИ («я» и «ты» в стихотворении А. Блока «В глубоких сумерках собора»)

Если долгое время в отечественном литературоведении преобладало мнение о том, что открытая и рассмотренная М. Бахтиным проблема диалогичности художественного текста актуальна для текстов эпических, но не лирических, то сегодня признается правомерным и иной подход; дискутируется уже не вопрос о том, применима ли теория диалога к анализу эпических текстов, а конкретные формы реализации диалогических отношений в лирике. Одним из перспективных путей изучения этих форм является рассмотрение субъектно-объектных отношений, диалога «я» и «ты» в стихотворении. Линг-

вистический подход, при котором в центре внимания оказываются синтаксические конструкции, традиционно соотносимые с ситуацией бытовой коммуникации, речевого диалога, в этом случае оказывается недостаточным. Бахтин справедливо подчеркивал, что диалогичность текста не сводится к грамматике: «Язык как система обладает громадным запасом чисто языковых средств для выражения формальной обращенности... Но диалогическую обращенность они приобретают только в целом конкретного высказывания»¹. Поэтому при литературоведческом анализе во внимание должны приниматься прежде всего не сами по себе лингвистические средства, обслуживающие диалог (согласно Бахтину, «их может и вовсе не быть»²), а реальные отношения между субъектом (субъектами) и объектом (объектами) поэтической речи, между субъектом лирического высказывания и его адресатом, — т. е. рассматриваться должны конкретные смысловые позиции, реализованные в тексте, взаимодействие «своего» и «чужого» слова, которое и порождает внутреннюю, структурную диалогичность лирического текста.

Исследования, посвященные этой теме, равно как и намеченные в них научные перспективы, позволяют убедиться в плодотворности такого подхода³. Вместе с тем очевидно, что теоретические проблемы, связанные с субъектно-объектной организацией лирического текста, изучены еще далеко не достаточно, и значительный массив русской лирики, в особенности лирики XX в., с этой точки зрения еще почти не рассматривался. В то же время именно в русской поэзии нынешнего столетия, начиная с рубежа веков, можно обнаружить не только привычные, считающиеся традиционными формы взаимодействия лирических «я» и «ты», но и другие, значительно менее исследованные способы субъектно-объектной организации стихотворений. Очевидно, что без внимания к этой грани поэтической структуры, без выработки методологии анализа, применимой к этим сравнительно новым формам субъектно-объектных отношений, целый ряд текстов не может быть адекватно интерпретирован. Так, стихотворение А.Блока «В глубоких сумерках собора...», будучи прочтено под традиционным углом зрения, как имманентный текст, вызывает прежде всего трудности, связанные с идентификацией субъекта и объекта поэтического высказывания:

- (1) В глубоких сумерках собора
Прочитан мною свиток твой;
Твой голос — только стон из хора,
Стон протяженный и глухой.

- (2) И испытать тебя мне надо:
Их много, ищущих меня,
Неповторяемого взгляда,
Неугасимого огня.
<...>
- (4) Кто я, ты долго не узнаешь,
Ночами глаз ты не сомкнешь,
Ты, может быть, как воск, истаеть,
Ты смертно, может быть, умрешь.
- (5) Твои стенанья и мученья,
Твоя тоска — что мне до них?
Ты — только смутное виденье
Миров далеких и глухих.
- (7) И если отдаленным эхом
Ко мне дойдет твой вздох «люблю»,
Я громовым холодным смехом
Тебя, как плетью, опалю! ⁴

Прежде всего неясно, кто здесь субъект речи. Если это поэт, авторское «я», то из контекста стихотворения остается непонятым, что за «хор» обращается к поэту, кем является второй участник диалога — «смутное виденье // Миров далеких и глухих» — и почему он узнал на пути к поэту «много страстных пыток» (третья строфа). Интерпретировать стихотворение как любовную лирику оказывается невозможным, так как в третье и шестой строфах лирическое «ты» четко идентифицировано как существо мужского рода:

- (6) Смотри, ты многого ль достоин?
Смотри, как жалок ты и слаб,
Трусливый и безвестный воин,
Ленивый и лукавый раб!

Таким образом, если предположить, что субъектом речи является авторское «я», то его собственная позиция в мире, равно как и характер его отношений с «ты»-собеседником, остаются непроясненными, текст в целом — нерасшифрованным, художественно малоинформативным. Если же попытаться интерпретировать стихотворение как пример ролевой лирики, придется, ориентируясь на поэтическую экспозицию («В глубоких сумерках собора // Прочитан мною свиток твой...»), сделать вывод о том, что субъект речи — это Бог, адресат — некий верующий. Но в этом случае остается необъяснимой подчеркнутая анонимность говорящего: «Кто я, ты долго не узнаешь, // Ночами глаз ты не сомкнешь. .», и с той же

степенью вероятности можно предположить, что «я» в стихотворении — это, например, сатана, искушающий молящегося, и т. д. Так или иначе, в подобных вариантах идентификации субъекта и объекта речи смысл диалога остается не вполне ясен, а само художественное сообщение затемнено.

Однако, если рассматривать данное стихотворение не как самодостаточное, а в контексте творчества поэта, в диалогическом взаимодействии с другими блоковскими текстами, субъект и объект поэтического высказывания идентифицируются следующим образом. Лирическое «я» — это Она, Вечная Женственность, Прекрасная Дама, лирический персонаж — адресат предшествующих текстов Блока. Ее монолог, обращенный к собеседнику — «ты», представляет собой ответ на некий прежде существовавший текст: «Прочитан мною свиток твой...» (первая строфа) — «И вот тебе ответный свиток // На том же месте, на стене...» (третья строфа). Ситуация диалога задана изначально, как задан и адресат речи: «ты» в стихотворении — это на самом деле авторское «я», лирический герой поэзии Блока, ранее неоднократно обращавшийся к Прекрасной Даме. Таким образом, «нормальное» соотношение субъект/объект оказывается нарушенным, перевернутым: авторское «я», которому, как принято считать, принадлежит последнее, монологически завершенное слово о мире, низведено до позиции объекта — «ты», почти лишено права голоса и «обнаруживается», идентифицируется только в системе координат творчества в целом, в то время как лирическое «ты/Ты», персонаж, оказывается в данном тексте иерархически неизмеримо выше «я» («Твой голос — только стон из хора...», «Ты — только смутное виденье...»), узурпирует его позицию. Слово настоящего авторского «я», порожденного контекстом предшествующей лирики, в стихотворении маркировано как «чужое» (заключено в кавычки), а слово Прекрасной Дамы («свое» слово), казалось бы, присваивает право на итоговость, окончательность оценки, произносимого приговора:

- (6) Смотри, ты многого ль достоин?
Смотри, как жалок ты и слаб,
Трусливый и безвестный воин,
Ленивый и лукавый раб!
- (7) И если отдаленным эхом
Ко мне дойдет твой вздох «люблю»,
Я громовым холодным смехом
Тебя, как плетью, опалю!

Парадокс, однако, заключается в том, что последнее слово, завершающая интенция принадлежит все же автору, и не только потому, что сама Прекрасная Дама как субъект речи стихотворения, ее смысловая позиция могут быть идентифицированы и объяснены лишь в контексте творчества в целом. Вечная Женственность предстает в хронологически предшествующей, в том числе в ранней лирике то как 3-е лицо, персонаж (Жена, Она, Владычица, «Дева, Заря, Купина» — стихотворение «Станных и новых ищу на страницах...»), то как 2-е лицо, адресат и/или собеседник (ты, Ты), то, наконец, как 1-е лицо, «я» (анализируемый текст). Таким образом, она перерастает рамки персонажа, ограниченного определенным лирическим сюжетом (быть объектом поклонения), и становится чем-то большим, приобретая право на собственный голос и оценку. Вмещая эту оценку, отчасти ее принимая, находя ее материальное, словесное воплощение, авторское «я» расширяет рамки своего сознания настолько, что его прежнее «я» становится лишь одной из граней новой целостности; появляется некое «над-авторское я» — ценностная позиция, обнимающая собой противоречия, возникшие в результате диалога между «я» и «ты», когда позиция каждого из участников взаимодействия, взятая отдельно, обнаруживает свою недостаточность. Это новое «я», возникающее только в рамках поэтического диалога, преодолевает ограниченность как прежнего авторского «я», так и иной точки зрения: фактически монолог Прекрасной Дамы оказывается репликой внутреннего диалога поэтического сознания с самим собой.

Используя тезис Бахтина о том, что «лирическая объективация внутреннего человека может стать самообъективацией»⁵, можно сказать, что лирическая объективация внутреннего человека и самообъективация оказываются двумя сторонами одного процесса — преодоления предполагаемой изначально субъективности лирического рода, его монологичности. Лирическое «я» и «ты» могут представлять разные смысловые позиции, они вступают в напряженное взаимодействие, тем самым поляризуя авторский текст, взрывая его монологическое единство. «Ценностная вненаходимость» автора в лирике, его «бытие вне героя» ставится под вопрос. Если в тех формах лирики, которые считаются традиционными, «авторитет автора есть авторитет хора», он представляет «ценностный план извне утвержденного бытия эмоционально санкционированного»⁶, то в рассмотренном тексте авторитет над-авторской ценности позиции, учитывающей и другие точки зрения, оказывается выше. Однако, чтобы обнаружить это,

очевидно, в ряде случаев необходимо выйти за пределы конкретного стихотворения, рассматривая его не как имманентный текст, а как часть целого — контекста авторского творчества, и лишь с учетом этого контекста мы можем прояснить вопрос о том, каково место автора в структуре данного стихотворения, и адекватно его интерпретировать.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986. — С. 295.

² Там же. — С. 296.

³ Сошлюсь на известные работы Б.О.Кормана о Некрасове, Пушкине и др.

⁴ Блок А.А. Избр. соч. — М., 1988. — С. 486.

⁵ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986. — С. 154.

⁶ Там же. — С. 156—157.

А.А.Кобринский

РОЛЬ ДЕЙКТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ФОРМИРОВАНИИ АНОМАЛЬНЫХ СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНЫХ ОТНОШЕНИЙ В ПОЭТИКЕ АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО

Как известно, в теории речевых актов дейктическим называется такой элемент, у которого в состав значения входит идентификация объекта — предмета, места, момента времени, свойства, ситуации и т. д. — через его отношение к речевому акту, его участникам или контексту (Лайонз, Арутюнова и Падучева¹). Смысл дейктического элемента — при любом понимании слова «смысл» — зависит от ситуации его употребления. Можно сказать, что смысл дейктического слова (или индексального выражения, по терминологии Ч.Пирса) есть не что иное, как правило установления его референта через отношение объекта к контексту, а значит, этот языковой элемент служит наглядным примером того, как работает концеп-

ция Л. Витгенштейна — «значение как употребление». Что касается денотата, то его дейктические слова не имеют, так же, как и имена собственные.

Дейктические слова и элементы пронизывают насквозь любой языковой текст. Более того, с момента выхода в 1954 г. этапной статьи Бар-Гиллеля², поставившей эту проблему, представления лингвистов о том, что в языке имеет отношение к дейксису, значительно изменились — дейктическая окраска открывается во все большем количестве языковых единиц и форм. На сегодняшний момент принято выделять четыре основные группы дейктических элементов: 1) личные местоимения 1-го и 2-го лица, а также 1-е и 2-е лицо глагола (по К. Бругману и К. Бюлеру, — это так называемые «Ich-дейксис» и «Du-дейксис»; 2) указательные местоимения и наречия, а также дейктический определенный артикль; 3) глагольное время; 4) дейктические компоненты в семантике глаголов и наречий, «привязывающие» их к моменту речевого акта, — типа «тому назад» и т. п.

Как известно, категория времени — одна из трех основных категорий, подвергаемых особенно пристальному анализу в поэзии А. Введенского. В «Разговорах», записанных философом Л. Липавским, сохранилось следующее высказывание поэта: «Можно ли на это (проблему времени — А.К.) ответить искусством? Увы, оно субъективно. Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее. Да и как реконструировать мир, неизвестно. Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. <...> И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира»³.

В конкретном речевом акте семантика глагольного времени реализуется через соотнесенность с актуальным настоящим субъекта речи, отсюда и дейктичность этой категории. Поэтому ее верификация проводится Введенским по двум основным направлениям. Первое — это вскрытие на уровне языка противоречия между абсолютным характером существования (человека, события и т. п.) и относительным характером временной координаты, претендующей на адекватность описания бытия. Второе — это прояснение смысла самого понятия субъекта речевого акта в связи с проблемами тождества и единства личности персонажа.

Центральным для обозначенной темы в творчестве Введенского является его произведение 1936—37 гг. «Некоторое количество разговоров (или начисто переделанный темник)». Речь прежде всего идет о 3-м разговоре, который называется «Разговор о воспоминании событий». В нем создается сложная временная система, точками отсчета для которой становятся события, каждое из которых репрезентирует соответствующий временной пласт:

П е р в ы й . Припомним начало нашего спора. Я сказал, что я вчера был у тебя, а ты сказал, что я вчера не был у тебя. В доказательство этого я сказал, что я говорил вчера с тобой, а ты в доказательство этого сказал, что я не говорил вчера с тобой (Т. 1. С. 198).

Ключевым здесь является слово *вчера*. Произносимое персонажем в момент речевого акта, она реализует свою дейктическую семантику⁴: *в день накануне данного речевого акта*. Однако это слово сочетается с глаголами прошедшего времени *сказал, был, говорил*, у которых семантика прошедшего времени не одинакова. Настоящее время — это время речевого акта, время самого разговора двух персонажей, обозначенных как *Первый, Второй и Третий*. Прошедшее время определено *спором*, обстоятельством которого вспоминают разговаривающие. Но сам *спор*, о котором идет речь, посвящен неким прошедшим по отношению уже к нему событиям (решается вопрос — действительно ли один из персонажей был у другого и что при этом происходило или не происходило), это, своего рода, прошедшее время перед прошедшим временем. То есть на сюжетном уровне реконструируется не существующее в русском языке предпрошедшее время — плюсквамперфект или Past Perfect (это относится к глаголам *был, говорил*). Наречие *вчера* «не выдерживает» такой семантической перегрузки — и возникает аномалия. Аномалия эта создается, с одной стороны, за счет игры с глагольным временем — дейктичность прошедшего времени русского глагола входит в противоречие с приписываемой ему плюсквамперфектной семантикой, с другой стороны, за счет вскрытия того факта, что единство сознания речевого субъекта, которое и позволяет этому сознанию работать одновременно в различных временных пластах, не имеет соответствующей поддержки в языке, то есть сама категория времени, ставшая объектом проводимой верификации, ее не выдерживает; мы приходим к вполне органичному для поэтики Введенского итогу: язык совершенно нерелевантен по отношению к бытию, или, как писал сам поэт: «Наша логика и наш

язык скользят по поверхности времени» («Серая тетрадь». Т. 2. С. 79.). Однако и этим не заканчивается эксперимент, поставленный Введенским. Если мы перейдем на иной субъективный уровень — уровень авторской ремарки, то по отношению к нему все времена речевого акта должны сдвинуться еще на один шаг, поскольку в ремарке включается нарративный режим прошедшего времени:

Два человека сидели в комнате. Они вспоминали. Они разговаривали (Т. 1. С. 199).

Подобные примеры мы можем встретить в других произведениях Введенского. Так, уже упоминавшуюся невозможность языкового воплощения симультанного характера сознания отражает ремарка в пьесе «Минин и Пожарский» (1926): «*Монашки молчат и ушли*» (Т. 1. С. 45). Заметим, что кроме этого данная аномальная форма эксплицирует недостаточность специальных форм выражения таксиса в русском языке: единственной формой является сочетание деепричастия с глаголом, которое не предполагает равноправия двух соотносимых действий, что необходимо Введенскому в ремарке.

Второй путь, предполагающий верификацию категории субъекта речи, оказывается для Введенского не менее продуктивным. Здесь на первый план выходят местоимения 1-го и 2-го лица. Повышенное внимание Введенского к местоимениям ранее отмечалось Я.С.Друскиным и интерпретировалось им в плане «интереса к коммуникации вообще» (Т. 1. С. 264). Однако наиболее важным представляется исследование особенностей функционирования местоимений в пределах одного речевого акта — в связи с субъектно-объектной структурой текста. Один из наиболее характерных здесь приемов — постановка местоимений в контекст, в котором к их «чистой индексальности» подмешивается денотативная семантика, приводящая к аномалии. Можно проследить определенную эволюцию этого приема в творчестве Введенского. Вначале это просто аномальное сочетание двух противоположных углов зрения, выражаемое в резкой, внешне не мотивированной смене 1-го лица на 3-е и наоборот:

В е е ч к а . <...> Как же нам и не плакать, когда *мы они* взойдут на ступеньку, посидят-поседеют, они взойдут на другую ступеньку, еще посидят — еще поседеют («Минин и Пожарский». Т. 1. С. 45; здесь и далее курсив наш. — А.К.).

Или:

И стал отец не стервец, а стал *он* яблоком. Нищий *его* зовет яблоко, Коля *его* зовет яблоко. Семья моя вся так теперь *меня* зовет («Минин и Пожарский». Т. 1. С. 60).

Изменение угла зрения во втором примере приводит к полному отождествлению субъекта с объектом — как бы постфактум. Но заметим, что в обоих приведенных примерах игра на дейктичности отсутствует, поскольку речь идет о 3-м лице, ею не обладающем. В том же «Минине и Пожарском» мы можем найти и обратный пример:

Князь Меньшиков подходит

К н я з ь М е н ь ш и к о в (*к нему*). Вот хотел бы я спросить зачем здесь родственник (Т. 1. С. 45).

Неожиданное совмещение угла зрения персонажа с авторским дает вполне закономерный результат — раздвоение личности героя, прежде всего на грамматическом уровне.

Иногда созданию аномалии способствует полное отсутствие в творчестве раннего Введенского запятых. Возьмем следующую ремарку из «Минина и Пожарского»: «На тихий как старичок он ее как орешек *стукнет свалится* и впредь *не встанет*» (Т. 1 С. 57). Отсутствие запятой между двумя глаголами приводит к инерции управления. Семантически только глагол «стукнет» определяет отношения между субъектом и объектом действия, тогда как упомянутая инерция заставляет так же рассматривать и глаголы «свалится» и «не встанет», что и порождает аномалию («он ее стукнет», «он ее свалится», «он ее не встанет»).

В следующих произведениях Введенский уже переносит акцент на дейктические местоимения — 1-го и 2-го лица. Здесь тоже может присутствовать отождествление субъекта и объекта, но оно не столь просто и однозначно:

человек веселый Франц
сохранял протуберанц
от начала до конца
не спускался он с крыльца
мерял звезды звал цветы
думал он что я есть ты

(«человек веселый Франц...». Т. 1. С. 97)

Тут уже начинаются попытки субстантивировать личное местоимение. Аномалия возникает за счет того, что Введенский уравнивает дейктические и недейктические местоимения. Местоимение «он» может существовать вне контекста речевого акта, местоимения «я» и «ты» — не могут. Отсюда и неоднозначность, которую невозможно ликвидировать. Нарративный режим авторского повествования заставляет интерпретировать последнюю фразу так: он (Франц) думал, что я (автор) и ты (читатель) — одно и то же. С другой же стороны, задан

угол зрения от персонажа («думал он»), и фразу можно интерпретировать как его неспособность или нежелание вычленивать свое «я» из диалогического контекста. Наконец, переход на чисто грамматический уровень дает возможность предположить, что упомянутый Франц имеет в виду не участников речевой ситуации, а сами личные местоимения (не означающее, а знаки), отказывая при этом в смысле различению 1-го и 2-го лица.

Уже упоминалась попытка Введенского наделить дейктические местоимения денотативной семантикой⁵. Наиболее простой способ — это их сочетание с притяжательными местоимениями, усиливаемое параллелизмом конструкции:

Первая соседка.

еще скажу я о себе

я пышная звезда

в моем тебе

в моей судьбе

бессонная вода

(«Святой и его подчиненные». Т. 1. С. 105).

Не менее излюбленным становится для Введенского и разрушение семантики местоимения множественного числа первого лица. Как раз в процессе речевого акта наиболее ярко подчеркивается фиктивный характер парадигматического объединения (и, следовательно, структурного противопоставления) единственного и множественного числа у личных местоимений, поскольку, к примеру, «мы» — это вовсе не «я»+«я»+«я»+«я»..., а «я» + еще кто-то, воспринимаемый как единое целое по отношению к чему бы то ни было⁶. Отсюда и постоянное сочетание в поэтике Введенского «мы» с существительными, прилагательными и глаголами единственного числа:

Народы.

Мы бедняк, мы бедняк

в зеркало глядим

(«Кругом возможно Бог». Т. 1. С. 147).

А вот и обратный пример:

Два купца.

<...> Я не в состоянии купаться. <...>

Гляди, гляди, как я изменился.

Два купца.

Да, да. Я совершенно неузнаваем.

(«Некоторое количество разговоров». Т. 1. С. 206, 208).

Интересно, что подобная аномалия может быть нерегулярной даже в пределах одного и того же текста Введенского.

Так, в только что упомянутом произведении мы встречаем и такие реплики *Двух купцов*: «Мы хотим купаться», «Мы думали», «Ты почти не похожа на нас» и т. п. Расщепление единого «я» на трех персонажей мы наблюдаем в «Последнем разговоре» (из «Некоторого количества разговоров»).

Иногда система употребления местоимений фиксирует отождествление субъекта и объекта. В приводимом ниже примере это накладывается на структуру, выявляющую мнимую одинаковость формы «нас» (употребляющейся для выражения родительного, винительного и предложного падежей):

Входите в сумасшедший дом
Мои друзья, мои князья.
Он радостно ждет нас.
Мы радостно ждем нас.

<...>

Лисицы бегают у нас
Они пронзительно пищат.
Все это временно у нас,
Цветы вокруг трещат.

(«Некоторое количество разговоров». Т. 1. С. 197).

Особо нужно рассматривать случаи аномального использования Введенским дейктических элементов, определяемых через фигуру наблюдателя — будь то уровень автора, уровень повествователя (в ремарке) или уровень персонажа¹. Так, в семантику глагола «виднеться» входит представление о внешнем наблюдателе, который и является субъектом процесса, выраженным этим глаголом. В стихотворении «Факт, теория и Бог» Введенский, по крайней мере, дважды подвергает ревизии его устоявшуюся семантику:

(1) по дороге два кумира
шли из Луги в Петроград
шли кумиры и виднелись
ордена на них блестят (Т. 1. С. 110).

Оказывается, что язык громоздок и неэкономичен; несмотря на то, что два глагола относятся к одному и тому же субъекту действия, второй глагол, в отличие от первого, недостаточен: он требует не только фигуры наблюдателя, но и ощущения расстояния между ним и объектом (или какой-то точки отсчета, подчеркивающей разъединенность). Отсюда — возникающая аномалия, порождаемая, с одной стороны, равноправным объединением глаголов с дейктическим элементом и без него, а с другой, — употреблением глагола «виднеться» без других лексических элементов, поддерживающих его семантику.

(2) вообще я был как сумасшедший
за мной виднелся только рай (Т. 1. С. 109).

Здесь аномалия возникает за счет того, что субъект наблюдения совмещен с точкой отсчета.

Фигура наблюдателя может быть эксплицирована Введенским за счет верификации устойчивого языкового выражения. Так, выражение «как видно» давно потеряло семантический компонент, связанный со зрением, и обычно употребляется в безличной форме. Уровень субъекта восстанавливается на лексическом уровне, но одновременно уничтожается за счет аномального совмещения угла зрения нарратора и персонажа (ср. с ранее приведенным примером из «Минина и Пожарского» с князем Меншиковым):

Отец сидел на бронзовом коне, а сыновья стояли по его бокам. А третий сын то стоял у хвоста, то у лица лошади. Как видно и нам и ему, он не находил себе места (Т. 1. С. 193).

Получается, что персонаж, превращаясь в наблюдателя, одновременно находится и вне события и внутри него. Близки к этому и другие примеры аномального использования слов с семантикой, предполагающей внешнего наблюдателя. Вот характерная ремарка из «Минина и Пожарского»:

Входит Ненцов светает и я с гитарой (Т. 1. С. 45).

Слово «входит» задает взгляд «со стороны», исключающий использование местоимения «я». Подобная форма напоминает пример, который приводит Е.В.Падучева: *На дороге показался я*. «Показаться — значит 'начать находиться в поле зрения какого-то лица', — пишет она — <В данном примере> это лицо — говорящий; говорящий не может находиться в поле зрения самого себя»⁸.

К субъекту речи или повествования «привязаны» также такие дейктические элементы, которые указывают на положение в пространстве относительно этого субъекта (пространственный дейксис) или во времени (временной дейксис). Аномалии здесь возникают, как правило, либо за счет семантической несочетаемости или недостаточности:

и стоял он и рыдал
то налево то направо

(«Суд ушел». Т. 1. С. 124) —

в этом примере с помощью дейктических элементов непространственному процессу придается пространственный характер (ср. также похожий пример из поэзии Введенского: *куда умрешь?*), либо за счет чисто сюжетных противоречий:

Петя Перов. Я самый младший — я просыпаюсь раньше всех. Как сейчас помню, два года *тому назад* я еще ничего не помнил («Елка у Ивановых». Т. 2. С. 60).

Здесь нами выделен дейктический элемент. Из текста пьесы известно, что *Пете Перову* один год, следовательно, апелляция к его памяти *два года тому назад* аномальна, что подтверждается и «аннигилирующей» тавтологической формой: «я помню, что ничего не помнил», напоминающей известную фразу Сократа. В этом же произведении в ремарке, описывающей девятую картину, дается следующее указание на время:

Картина девятая, как и все предыдущие, изображает события, которые происходили за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас. Это самое меньшее... (Т. 2. С. 64).

Фактически в пьесу добавляется еще один уровень: к уровню нарратора в ремарках — уровень автора, создающего пьесу на глазах у читателей. Более того, здесь речь идет одновременно и об авторе как текстовой категории, так и о человеке, по имени Александр Введенский. Выход на метаметауровень используется текстологами для датировки пьесы (!) — если из ремарки ясно, что автору 34 года, а известно, что Введенский родился в 1904 г., то можно сделать вывод, что пьеса написана в 1938 г.

Последний пример, который необходимо привести — из «Некоторого количества разговоров». Известно, что семантика кванторных слов (*все, некоторые* и т. п.) в режиме речевого акта претерпевает изменения. Само наличие речевого субъекта заставляет из всей совокупности объектов, обозначенных этими словами, вычленишь те, которые этот субъект «имеет в виду». Игнорирование этого дейктического компонента значения, который актуализируется только в контексте конкретного речевого акта, приводит к тому, что реализуется формально-логическое значение оператора, а не то, которое иницируется речевым субъектом:

Певец продолжал.

О взгляните на природу

Тут *все* подошли к окнам и стали смотреть на ничтожный вид.

На беззвучные леса.

Все взглянули на леса, которые не издавали ни одного звука.

Опостытели народу

Ныне птичьи голоса.

Везде и всюду стоит народ и плюется, услышав птичье пение

(Т. 1. С. 198).

Таким образом, можно отметить, что дейктические элементы становятся одним из мощных факторов, используемых Введенским при глобальной верификации языковых смыслов и их соответствия реалиям бытия и сознания. Возникающие в процессе этого аномалии, с одной стороны, репрезентируют недостаточность языковых механизмов⁹, их неспособность описать самые важные факторы существования (по Введенскому, — это Бог, время и смерть), а с другой, — расширяют возможности языка, помогают выявить заложенные в языке гигантские возможности самообогащения и развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Lyons J. Semantics. Cambridge. 1978. P. 637; Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1985. — Вып. XVI. — С. 15—17.

² См.: Bar-Hillel G. Indexical expressions // Mind. 1954. Vol. 63. P. 359—376.

³ Введенский А. Полн. собр. произведений: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 157 (запись 1933 г.). Далее при цитировании этого издания ссылки с указанием тома и страницы будут даваться в тексте.

⁴ Оговорим, что в настоящей работе мы, как правило, не проводим более тонкое различие, введенное Е.В.Падучевой, между речевым, нарративным и синтаксическим режимами интерпретации дейктических элементов и между первичным и вторичным дейксисом, ориентированными, соответственно, на говорящего и наблюдателя (см.: Падучева Е.В. Семантика вида и точка отсчета // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 45. — 1986. — № 5. — С. 413—424; Падучева Е.В. Семантические исследования. — М., 1996. — С. 265—271).

⁵ Принципиальное неразличение (уравнивание) индексальных слов с их чисто референтными функциями и слов с денотативной семантикой прослеживается в творчестве Введенского довольно последовательно, и оно касается не только местоимений. Ср.:

С а н о в н и к . <...>

мы море море дорогое
понять не можем ничего
прими нас милое *второе*
и водяное божество... («Кончина моря». Т. 1. С. 122).

⁶ Ср. аналогичную проблематику в полусуточном стихотворении Д.Хармса «Мы (два тождественных человека)...» (1929).

⁷ О понятии наблюдателя см.: Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. — М., 1974. — С. 56; Апресян Ю.Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семиотика и информатика. — М., 1986. — Вып. 28. — С. 5—33.

⁸ Падучева Е.В. Семантические исследования. — С. 266.

⁹ Ср. знаменитую ремарку в «Некотором количестве разговоров»: «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли» (Т. 1. С. 196).

ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА В ПРОЗАИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ Г.ИВАНОВА «РАСПАД АТОМА»

Поэма в прозе (по определению В.Ходасевича) «Распад атома» была опубликована в Париже в 1938 г. Георгий Иванов, один из наиболее «цитатных» русских поэтов, имеет, кроме того, репутацию автора, завершающего (логически, а не хронологически) «серебряный» век. «Распад атома» — около 30 страниц «записок самоубийцы» — предельно насыщен реминисценциями, аллюзиями, цитатами из произведений классической литературы (Гете, Пушкин, Чаадаев, Гоголь, Лермонтов, Достоевский, А.К.Толстой, Л.Толстой, Некрасов, поэты начала XX в.). По содержанию и по жанру «Распад атома» ориентирован на два произведения: «Записки сумасшедшего» Гоголя и «Записки из подполья» Достоевского. М.Бахтин убедительно раскрыл диалогическую природу повествования в таких самоотчетах-исповедях. Казалось бы, произведение Г.Иванова должно быть вдвойне диалогично: и как форма исповеди, всегда ориентированная на «другого», и как некий «интертекст». Однако «Распад атома» утверждает обратное — полную невозможность диалога. Внешнее сходство с повестями писателей XIX в. только заостряет принципиальное, сущностное несходство.

Безымянный герой «Распада атома» — русский эмигрант, живущий в Париже. После ухода возлюбленной он окончательно понимает бессмысленность существования и кончает самоубийством. Повествование представляет собой поток сознания героя, демонстрирующий распад его души. Причем герой отчетливо сознает, что история его души в точности соответствует истории мира («Обнявшись, слившись, переплетаясь, они уносятся в пустоту со страшной скоростью тьмы, за которой лениво, даже не пытаясь ее догнать, движется свет»¹). Следовательно, речь идет о всеобщем распаде. Квинтэссенцию «мирового уродства» эпохи, разлагающейся на глазах (1938 год!), содержал первый вариант финала: «Хайль Гитлер, да здравствует отец народов Великий Сталин, никогда, никогда, никогда англичанин не будет рабом!» (447).

Первое побуждение героя — отделить себя от мирового уродства, Как писал М.Бахтин, «предстояние себе — опора

гордости и самодовольства»². Повествование в «Распаде атома» представляет собой ту форму самоотчета-исповеди, в которой преобладают богоборческий и человекоборческий момент, с присущими ей тонами злобы, иронии, вызова; абсолютно отсутствует момент покаяния. Особенно много в исповеди героя цинизма («Эта женщина, конечно, красива <..> но я представляю ее голой, лежащей на полу с черепом, раскроенным топором» [7]), дразнящей откровенности, непристойности. По сравнению с «Записками из подполья», в произведении Г.Иванова гораздо более сгущенно подается «коллаж» из грязных, низких подробностей, вызывающих чувство отвращения: «Рвота, мокрота, пахучая слизь, проползающая по кишкам. Падаль. Человеческая падаль. Поразительное сходство запаха сыра с запахом ножного пота» (13) и т. п.

Тотальное отрицание, выверт и юродство в речи героя Г.Иванова опять заставляют вспомнить «клирику зубной боли» подпольного парадоксалиста у Достоевского. Обнажение мирового уродства приобретает какие-то дикие, гротескные формы, в которых переплетаются реальность и видения кошмарного сна (как и в «Записках сумасшедшего» Гоголя). Весь мир — отвратительный хаос, где по спирали пролетает в вечность все: «окурки, закаты, бессмертные стихи, обстриженные ногти, грязь из-под этих ногтей. Мировые идеи, кровь, пролитая из-за этих идей, кровь убийств и совокуплений, геморроидальная кровь, кровь из гнойных язв. Черемуха, звезды, невинность, раковые опухоли, заповеди блаженства, ирония, альпийский снег...» (33).

Проклиная мировую чепуху, герой «Распада атома» пытается утвердить свое «я», свою, пусть и искаженную, точку зрения на мир. Он стремится ощутить свое тело («я дышу», «я живу», «я иду», «я хочу»), а потому так много физиологизма в описаниях. Он делает предметом переживания свои собственные переживания и ощущения, вновь и вновь возвращается к ним, повторяя и усиливая.

И однако он постоянно срывается в самоотрицание. Он дышит — но воздух отравлен. Он думает, ищет ответа — но ответа нет ни на что. Сердце перестает биться, легкие отказываются дышать. Он хочет порядка — но порядок разрушен. Он хочет душевного покоя — но «душа, как взбаламученное помойное ведро» (7). Центр, сердцевина его души — утрата любимой, того «другого» (по М.Бахтину), который только и придавал ценность существованию «я». Герой «Распада атома» — это «я» без «ты». Вся исповедь героя — своего рода прощальное письмо, которое никогда не получит адресат.

Образ любимой (а она для героя и Бог, и Россия, и жизнь, и смысл, и искусство) теряет свою определенность, дробится, распадается во множестве подобий. Отблеск «ты» есть и в уличной женщине, и в любовнице министра, и в генеральской дочери из популярного романа, и в Психее, и в мертвой девочке. Все эти облики только фантомы, порожденные сознанием героя, иллюзия, чуть розовеющая «налетом жизни, как призрак, хлебнувший крови» (15).

Распадается в обличьях, дробится в двойниках и сам герой. Его подобия — министр, проворовавшийся из-за девчонки, испытывавший блаженство, позор, смерть; художник-самоубийца, бездарный и голодный, ощутивший, как ледяное дуло коснулось пылавшего рта; нищий, подобравший в бульварном писсуаре мерзкую булку; наконец, Башмакин, «с головой, отуманенной скукой жизни и пивом, под вкрадчивый рокот гитары» предающийся воспаленным мечтам о генеральской дочке.

Местоимение «я» вытесняется местоимением «он»: герой пытается сам занять позицию «другого», посмотреть на себя со стороны. Его «я» аналогично любому «я» из «двух миллиардов обитателей земного шара»: «Все отвратительны. Все несчастны» (25). «Человек, человечек, ночь» — это и есть «я», такое же, как всякий «он». Несобственно-прямая речь этого «он» неотличима от речи собственно лирического «я» — те же отчаяние, цинизм, противоречия. Так, Башмакин (не столько гоголевский, сколько напоминающий Передонова) бормочет, «Что же мне теперь делать с тобой, Психея? Убить тебя? Все равно — ведь и мертвая ты придешь ко мне» (32). Формально это высказывание принадлежит Башмакину, но в аспекте содержательно-субъектной организации автор высказывания — сам лирический герой. По мере приближения к финалу увеличивается доля назывных предложений, в которых вообще отсутствует конкретный субъект, типа: «Тишина и ночь. Полная тишина, абсолютная ночь» (33). Так происходит распад «я», утратившего «ты».

Личное повествование ведется в настоящем времени («я иду», «я думаю»); герой остро ощущает свое сиюминутное состояние оставленности, покинутости, «черную дыру одиночества». Ситуация «я без ты» исключает самую возможность диалога с «другим», поскольку этого «другого» просто нет. Даже «неизвестный друг» — не более, чем риторическая фигура.

Жажда диалога с «другим» есть стремление восстановить целостность распадающегося «я». Отделяя себя от мирового уродства, герой хотел бы вернуть причастность к миру гармонии и смысла («Я хотел бы выйти на берег моря, лечь на пе-

сок, закрыть глаза, ощутить дыхание Бога на своем лице. Я хотел бы начать издалека — с синего платья, с размолвки, с зимнего туманного дня. "На холмы Грузии легла ночная мгла" — такими приблизительно словами я хотел бы говорить с жизнью» [18]). Внешне речь героя Г.Иванова напоминает речь героя «Записок из подполья», речь с «оглядкой» и с «лазейкой». Но сосуществование цинизма с теплотой и сентиментальностью не нарушает монологизма речи и сознания героя «Распада атома»: это две стороны одной медали, проклятье хаосу и жажда гармонии.

Герой мучительно жаждет тепла и участия: «я хочу рассказать, как я тебя любил...», «я хочу объяснить...», «я хочу предостеречь мир». Его томит «желание говорить, стремление петь — о своей любви, о своей душе» (25). Чувство сострадания к человеку перевешивает ненависть к банальности и уродству мира. Прежнее прекрасное искусство, преображающее хаос жизни в гармонию, герой отвергает ради мучающегося человека. Если для эстета, полагает герой, на картине Рембрандта игра света и теней на лице старухи важнее самой старухи, то он лично уверен, что старуха бесконечно важнее Рембрандта, ему хотелось бы эту старуху спасти и утешить (16). Его любовь к ушедшей женщине включала в себя пронзительную жалость. Как отзвук прежней счастливой жизни вдвоем возникает образ зверьков — Размахайчиков, Голубчика, Жухлы, глупого Щутика. Зверьки любили танцы, мороженое, прогулки, шелковые банты, праздники; разговаривали на собственном, «австралийском» языке (21).

Распадаясь в двойниках-подобиях, переходя от личного «я» к безличному «он», герой переживает смерть своей души, сливаясь с «мы»: «Наши отвратительные, несчастные, одинокие души соединились в одну и штопором, штопором сквозь мировое уродство, как умеют, продираются к Богу» (31). Потерянный человек, «он» (ипостась «я»), бормочет: «Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?» (32). На грани жизни и смерти безгранично малая точка «я» («атом») распадается окончательно — и «вдребезги плавится ядро одиночества» (33). Герой, столь гордо отделявший себя от разлагающейся эпохи, теперь сознает, что он сам — часть мирового уродства, часть «мы».

В финале произведения вроде бы утверждается неизбежность и реальность «ты». Сквозь хаос проступает, проясняется — не Бог, не смысл жизни, а «дорогое, бессердечное, навсегда потерянное твое лицо» И наконец появляется еще один «ты», вполне реальный «другой» — полицейский комис-

сар, которому адресована предсмертная записка. Но диалог по-прежнему невозможен. Ситуация «я без ты» сменяется ситуацией «ты без я»: лицо любимой бессердечное и навсегда потерянное; комиссар прочтет записку, когда героя уже не будет в живых.

Исповедь лирического героя завершается предсмертной запиской. Это очень важный момент: после безличного (и бес- субъектного) повествования вновь звучит голос лирического героя, пишущего записку в конкретный момент (поздней ночью), с полным сознанием реальности, обращаясь к конкретному, а не к «сновидческому» чужому сознанию. Герой мечтал «спеть» о своей любви, но написал лишь эту записку. Он использовал «австралийский» язык — условный, образный, понятный лишь двоим, в доверительной атмосфере любви и счастья. Казалось бы, тем самым утверждает в качестве единственно достойного — именно язык искусства, и предсмертная записка возвращает к счастливым дням. Однако оговорки героя («если бы зверьки могли знать, в каком важном официальном письме я пользуюсь их австралийским языком, они, конечно же, были бы очень горды. Я был бы уже давно мертв, а они бы все еще веселились, приплясывали и хлопали в свои маленькие ладошки» [34]) и добровольный отказ от диалога-взаимопонимания в финальной фразе («это вашего высокопородистого не кусается»), как и весь грустно-иронический тон записки, утверждают невозможность всякого общения, в том числе и средствами искусства. Сознание героя, двигаясь по спирали в поисках «ты», описало порочный круг — от утверждения «я» через растворение в «он» снова к «я», но теперь слитому с мировым уродством («мы»). Одиночество и бессмысленность выступают атрибутами разлагающегося мира. Такая концепция придает «Распаду атома» экзистенциалистское наполнение³.

М.Бахтин доказал, что «"самоотчет-исповедь" принципиально не может быть завершена», ибо «живое переживание во мне, в котором я активно активен, никогда не может успокоиться в себе, остановиться, кончиться, завершиться»⁴. В «Распаде атома» переживание героем бессмысленности жизни потенциально бесконечно. Вместе с тем, трагическая история человека, покончившего с собой, завершена автором, представлена как уже состоявшийся факт. Если сознание героя «Распад атома» колеблется на противоречиях, повторяется в лейтмотивах, не может оторваться от прошлого, то сознание автора однонаправленно, векторно, устремлено от прошлого к будущему и потому — особенно безнадежно.

Г.Иванов — поэт-лирик — использовал в «Распаде атома» прозаическую форму повествования (что соответствует «эпической» установке героя: «рассказать» *историю* своей души и *историю* мира). Ю.М.Лотман отмечал, что в прозе преобладает синтагматический принцип упорядоченности текста⁵, служащий в данном случае целям завершения судьбы героя и создания дистанции между автором и героем.

Однако герой «Распада атома» — это именно лирический герой Г.Иванова. Достаточно вспомнить такие стихотворения, как «Я люблю безнадежный покой...», «Синеватое облако...», «Пушкина, двадцатые годы...», «Отчаянье я превратил в игру». Наряду с синтагматическим принципом в «Распаде атома» существенен собственно лирический — парадигматический — принцип организации текста. Обилие дистанцированных повторов, лейтмотивов формирует подтекст, который Б.О.Корман считал одним из проявлений лирической стихии в эпических жанрах⁶. Лирическая природа «Распада атома» отчетливо выступает при сопоставлении этого произведения с «Записками сумасшедшего» Гоголя и «Записками из подполья» Достоевского.

Писатели XIX в. рассказали о трагедии определенного социально-психологического типа людей: ничтожный чиновник, «маленький человек», «ветошка с амбицией». Г.Иванов раскрывает трагедию распада души любого человека (что соответствует обобщенности лирического субъекта: «лирическое инкогнито», местоимение, сочетает в себе интимность и отвлеченность⁷).

Герои Гоголя и Достоевского стремились к утверждению своего «я», но неизбежно ориентировались на «чужое» сознание, и скрытый диалогизм их исповеди доказывал невозможность абсолютно уединенного «я». Герой Г.Иванова, напротив, жаждет диалога, но не в силах вырваться за пределы своего сознания; его монологическая речь демонстрирует полную невозможность диалогических отношений.

Жанр «записок» у писателей XIX в. — это жанр эпический. И Гоголь, и Достоевский занимали позицию авторской вненаходимости по отношению к своим героям⁸. Сознанием героя не исчерпывался, не покрывался весь мир. Болезненным представлениям героя авторы противопоставляли некие незыблемые, общечеловеческие ценности. Перед тем как сознание Поприщина окончательно меркнет, ему на мгновение видятся не богатство и генеральская дочка, а тройка быстрых, как вихорь, жоней, звезда в небе, родной дом и матушка с ее лю-

бовью и защитой. Достоевский противопоставляет герою, живущему умозрительной идеей, понятие «живой жизни».

В лирической поэме Г.Иванова отсутствуют моменты, внешне положенные сознанию героя. Из классической литературы им выбираются произведения, схожие по комплексу переживаний (несчастливая любовь, душевная патология). Кроме того, герой Иванова сознательно искажает цитаты, по-своему контаминирует тексты предшественников, интериоризируя их, присваивая себе, делает их «однаправленными» со своим голосом. В результате «двуголосое» слово героя (например, когда он входит в роль Башмачкина) оказывается «одноголосым»: «чужое» слово только усиливает «свое».

«Записки сумасшедшего» и «Записки из подполья» — не совсем обычные для реализма XIX в. произведения, и в героях их авторы подчеркивали особость, уклонение от нормы, патологию. Напротив, Г.Иванов создает ощущение закономерности трагедии своего героя: это «обыкновенная история» человека, потерявшего родину, веру, надежду, любовь и сочувствие окружающих. Достаточно вспомнить хотя бы трагическую судьбу Бориса Поплавского. В «Распаде атома» изображен вполне «типический» характер в «типических» обстоятельствах, что заставляет соотносить это произведение именно с реализмом XIX в. Но если классический реализм все-таки сохранял надежду на торжество гармонии, добра и истины (отсюда и эпическая дистанция между автором и героем), то произведение Г.Иванова — произведение модернистское — выражает полную безнадежность. Отчаяние в «Распаде атома» как раз и заостряется соотношением с реалистической традицией, которая, вывертываясь наизнанку, выполняет роль «могильщика», окончательно «завершая» жизнь героя и подводя черту под классическим искусством в целом, ибо основная идея «Распада атома» — ненужность и невозможность искусства как диалогического общения людей в безобразном мире. «Распад атома» четко фиксирует историческую грань, черту, разделяющую две культурные эпохи. Современный человек не находит утешения в классическом искусстве: сияние Анны Карениной почти не достигает до нас, скоро навсегда погаснет (14). Остается один путь: пройти «по неприглядной, растрепанной, противоречивой стенограмме жизни» (17).

Г.Иванов создает в своей прозаической поэме промежуточную форму субъектной организации: герой максимально близок автору по эмоциональному тону, но и отделен от автора как некий характер, раскрывающийся в жизненных обстоятельствах: Стирая грань между эпосом и лирикой, миром

внешним и миром субъективным, такой герой обладает «двоящимся» голосом (лично-индивидуальным и безлично-всеобщим), создавая тот эффект усиливающегося резонанса, от которого, как мечтал Г.Иванов, рухнет мировое уродство. Промежуточная форма субъектной организации, найденная в «Распаде атома», характерна для такого своеобразного жанра, как «проза поэта» (куда можно отнести, например, роман Б.Поплавского «Аполлон Безобразов», «Доктор Живаго» Б.Пастернака, «Бледный огонь» В.Набокова). В истории литературы назначение этого жанра, переосмысляющего традиционные отношения между автором и героем как отношения эпической внеаходимости или лирического сближения, видится в том, что в этом жанре «остраннялись» принципы классического повествования и формировалась поэтика новейшего искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1994. — Т. 2. — С. 11. Далее страницы указываются в тексте.

² Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 111, 127.

³ Заманская В.В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Екатеринбург, 1997. — С. 29.

⁴ Бахтин М.М. Цит. соч. — С. 125, 110.

⁵ Лютман Ю.М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 39.

⁶ Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. — Ижевск, 1992. — С. 63.

⁷ Сильман Т. Заметки о лирике. — Л., 1977. — С. 39—41.

⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. — С. 85.

М.В.Серова

ДВЕ БЕСКОНЕЧНОСТИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Мне ведомы начала и концы,
И жизнь после конца, и что-то,
О чем теперь не надо вспоминать.
А.Ахматова

На сегодняшний день имя Ольги Седаковой в читательском восприятии закономерно проецируется на классическую традицию. Подчеркнутая филологичность — определяющее качество

тво художественного мышления Седаковой. В этом смысле ее поэзия являет собой вариант своеобразного итога эстетических исканий литературы XX в. в области поэтического слова. Заданность слову онтологического статуса — и метатема, и прием в творчестве Седаковой. Вместе с тем специфика новаторства Седаковой требует особой интерпретации, ибо весь арсенал поэтических средств, выработанный опытом предшественников, в поэтическом мире Седаковой преследует иную цель, выстраивая новые отношения между реальностью эстетической и внеэстетической.

До сих пор поэзия Седаковой была в центре внимания критиков. Представляется, что настала пора для ее глубинного научного осмысления. Поиски механизмов смыслопорождения в поэтическом мире Седаковой — первый шаг на этом пути. «Восемь восьмистиший» в этом отношении, на наш взгляд, являются весьма репрезентативным текстом. Поэтический прием здесь — одновременно и тема, и способ реализации эмоции. Предпримем опыт его интерпретации.

В стихотворении Ольги Седаковой «Восемь восьмистиший» предельно смыслообразующим является, прежде всего, само название. Очевидно, что оно отсылает нас к «Восьмистишиям» О.Мандельштама (одиннадцати стихотворениям 1933—1935 гг.), «к которым поэт возвращался всякий раз, ощутив себя у самого края бездны»¹.

Духовный итог «Восьмистиший» воплотился в поразительной формуле Мандельштама, ставшей «знаком» поэта в «Поэме без героя» А.Ахматовой: «Я к смерти готов»².

Характерно и значимо, что у Седаковой не одиннадцать, а *восемь* восьмистиший. Удвоение образа закономерно привлекает внимание к нему. Число «восемь», таким образом, задает тему и эмоцию всему произведению. Если для Мандельштама «восемь» определяло жанр и строфику текста, то для Седаковой «восемь» определяют и жанр, и строфику, и тему, и эмоциональный тон.

С точки зрения числовой символики, «восемь», как известно, содержит в себе смысл бесконечности. В восьмистишиях Мандельштама бесконечность открывалась лирическому сознанию в *смерти*. От пронзительно вопрошающего состояния:

Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?³

оно прошло путь к торжественно просветленному:

И я выхожу из пространства
В запущенный сад величин... (С. 204)

Мандельштаму для того, чтобы освоить смерть как иное, НЕ-сущее начало, потребовалось «пережить» или «обжить» ее в творчестве. ощутить смерть как *сущее*, преодолеть ее инаковость, внеположенность человеческому естеству. Включение опыта смерти в самую жизнь позволило произнести: «Я к смерти готов».

Седакова подхватывает мандельштамовскую тему бесконечности. Но лирическому сознанию «Восьми восьмистиший» бесконечность открывается не как спасительное начало, синонимичное жизни, а как губительное, злое. Это бесконечная бесконечность, бесконечность, порождающая только бесконечность, субстанция, воспроизводящая самое себя, не содержащая никаких иных себе смыслов: ни «жизни», ни «смерти».

Идея дурной бесконечности раскрывается в избыточности слов и образов, обладающих семантикой повтора, круга, возврата:

Полумертвый палач улыбнется —
и начнутся большие дела.
И скрипя, как *всегда*, *повернется*
*колесо допотопного зла*⁴.

Таким образом профанируется высокий сакральный смысл бесконечности (она — всего лишь «колесо допотопного зла»).

«Колесо» может подразумевать и «колесо истории», и «круг вечности». Однако лирическое сознание Седаковой не выстраивает между этими смыслами иерархии. Трагизм прошлой, современной и будущей истории подключается к круговороту вечного зла, воплощает и воспроизводит вариант метаисторической драмы.

Причем, драма эта оценивается не как величественная, а как «допотопная». «Допотопное зло» — зло банальное, страшное именно в своей банальности. Зло не *экстрема* в данном случае, а нечто, вызывающее оскормину. Тоже ужас, но иного НЕ-трагического порядка: притертость к смерти, притертость к страху. В этой бесконечности не смерть есть *иное*, НЕ-сущее, НЕ-сущим, инаковым воспринимается жизнь. «Приевшийся» страх перестает быть страхом, а стало быть, ощущением, поскольку ощущение — качество жизни. У страха нет вкуса, запаха, цвета. Для лирического сознания «Восьми восьмистиший» характерно отсутствие динамики восприятия, вместо нее — полная атрофия рефлексов. Чтобы ощутить жизнь, их необходимо хотя бы возбудить. Нужно снова научиться переживать страх смерти, дабы почувствовать себя живым⁵. Отсюда острая потребность *ощутить* страх: осязанием, зрением, почувствовать болевой укол жизни, а значит, ее вкус.

Погляди же и выкушай страха
да покрепче язык прикуси.
И из рук поругателей праха
Полусытого хлеба проси (С. 45).

Образ «полусытого хлеба» («хлеб» = «жизнь») означает полусуществование, неполноценность жизни: восприятие жизни только через смерть (см. также «полумертвый палач»).

Вместе с тем семантика «полусытого хлеба» заставляет подключить к данному контексту парадигму мандельштамовских смыслов: «полухлеб плоти» из стихотворения 1934 г. «Мастерица виноватых взоров...». Но у Мандельштама смысл «полухлеба» не содержал в себе значения «ущербности», а наоборот, символизировал «преломленные хлеба» как атрибут таинства евхаристии, открывающего высший смысл сущего, примиряющий человека со смертью как новым качеством бытия, а отнюдь не с небытием («Сестра моя — смерть» — Ф. Ассизский)⁶:

Ты, Мария — гибнушим *подмога*
Надо смерть предупредить, — уснуть.

В восьмистишиях Седаковой следствием ущербности жизни оказывается ущербность смерти. Смерть инородна человеку именно потому, что ему инородна, прежде всего, жизнь. В смерти не обнаруживается ни трагизма, ни патетики, ничего из ряда прежнего существования выходящего. Смерть — обыденность для того, кто за ней наблюдает:

Погляди, как народ умирает... (С. 45)

Смерть — обыденность для того, кто ее испытывает:

И *согласен* во сне, что умрет (С. 45).

Обыденность восприятия объясняется тем, что для лирического сознания «Восьми восьмистиший» границы между жизнью и смертью предельно деформированы, стерты: «сон», по существу, уже реализует метафорический смысл смерти. Таким образом, вопроса «быть или не быть» перед человеком уже не стоит. «Согласие на смерть» («согласен во сне») представляет только иллюзию выбора. Сущностный выбор для человека заключается не в проблеме — жить или не жить, умирать или не умирать — смысл выбора сопряжен для него только с вопросом о форме и качестве принимаемой боли:

Как он *кнут* по себе выбирает —
над собой надругавшийся сброд (С. 45).

Лирическое сознание в стихах Мандельштама воспринимало смерть как индивидуальный, личностный опыт:

Наливаются кровью аорты.
И звучит по рядам шепотком
Я рожден в девяносто четвертом,
Я рожден в девяносто втором... (С. 245)

Даже пророческое «аравийское месиво, крошево» не деформировало сознание человека, воспринимающее смерть как едиличный, персональный акт перехода на качественно иной уровень бытия:

Я не Битва Народов, я новое,
От меня будет свету светло. (С.242)

В стихах Седаковой в смерти отсутствует личностное начало. Она отворачивается, вульгарно массова, типична. «Шепот» в поэтическом мире Мандельштама символизировал первую и последнюю звуковую связь человека с жизнью. В «Восьмистишиях» Седаковой «шепот» наполняется негативной семантикой. он озвучивает смерть:

Только шепот, и шепот, и шепот,
как песок по доске гробовой.
Только скверный и слышанный шепот.
Только шепот и вой нанятой (С. 45).

Итак, для лирического сознания Мандельштама бесконечность открывалась в смерти, обнажая тем самым незыблемую ценность конечной эмпирической жизни. Для лирического сознания Седаковой смысл дурной бесконечности содержит в себе жизнь.

Этот предварительный вывод позволяет уточнить качество мироотношения двух разных литературных поколений XX века: поколения так называемого модернизма и постмодернизма, уяснить еще раз содержание пресловутой приставки «пост». Концепция жизни, выработанная эпохой Серебряного века, духовный кодекс поколения десятых годов были органично усвоены и осмыслены поколением поэтов восьмидесятых. Но, оказываясь «пост» по отношению к русскому модернизму начала века мировоззренчески, оно хронологически ощущало себя «пост» по отношению к тоталитаризму и порожденной им тоталитарной культуре. Этот разрушительный антиэстетический и антиэтический опыт поэтического сознания семидесятых-восьмидесятых годов не менее органично в себя впитало.

Столь сложный духовный генезис современной русской поэзии обусловил необыкновенную проблематичность, безысходность и тупиковость сознания, которое ей выпало судьбой

творчески воплощать. Если принять во внимание ставшее уже хрестоматийным определение Л.Я.Гинзбург: «Лирика есть непрерывный разговор о ценностях»⁷, то останется констатировать следующий итог. современная лирика, по существу, не может воплощать себя в *подлинно лирическом* (см. гинзбургское определение) качестве, потому что ей уже нечего больше утверждать. Очевидно, отчасти поэтому «Восемь восьмистиший» О Седаковой вслед за определением жанра в названии содержат в подзаголовке родовое уточнение «*Нелирическое отступление*».

Такова логика художественной конструкции произведения. Но «отсылку» к Мандельштаму формирует не только поэтика названия со всеми порожденными ею жанрово-композиционными особенностями произведения. В «Восьми восьмистишиях» «мандельштамовский подтекст» настойчиво, даже навязчиво, заявляет о себе на уровне интертекстуальных связей. Хотя надо сказать, что качество этой интертекстуальности особое. О нем разговор еще предстоит.

Седакова активно вводит в свои восьмистишия образы, формулы, стиливые фигуры, характерные именно для мандельштамовского поэтического идиостиля: «шепот», «кровью по крови», «огнем по другому огню» и др. Кроме того, в тексте Седаковой стихи Мандельштама присутствуют, если можно так выразиться, *внешне* реминисцентно. Важно подчеркнуть, забегая вперед, что реминисцентность эта именно внешняя⁸. Так или иначе, столь подчеркнутая обращенность к мандельштамовской поэтике выглядит достаточно парадоксальной, во-первых, потому, что, как уже было сказано, данной поэтикой воплощен «антимандельштамовский» смысл, во-вторых, потому, что сама Седакова в «Похвале поэзии», признавая за Мандельштамом статус учителя («Все казалось им наивным и пошлым после того, как они прочли его» — Валери о Малларме)⁹, вполне определенно от нее (поэтики) отмежевывалась¹⁰.

Итак, в чем же состоит нетрадиционность реминисцентности у Седаковой? Эстетическое задание и качество этого хорошо известного и активно эксплуатируемого русской поэзией поэтического приема в данном случае дают право не считать его реминисценцией в строго терминологическом смысле. Это, безусловно, не «металитература» символистов, стремившихся к созданию сверхреальности в искусстве. На современную концептуалистскую «игру» с «чужим» словом поэзия Седаковой еще меньше похожа, так как при всей дистанцированности от духовного опыта предшественников («Видишь? — все туда землю кидают. Кинь свою и не думай о нем» [С 46]), автор

«Восьми восьмистиший» не профанирует этот опыт, а самоопределяется по отношению к нему: «И прошедшей ученье у преданий любви и стыда, только это соблазн и влечение и подсажка, живая всегда» (С. 46).

В чем же состоит смысл данного самоопределения? Процесс самоопределения лирического сознания в стихах Седаковой непосредственно связан со способом усвоения «чужого», что касается непосредственно восьмистиший, «мандельштамовского», слова. Слово здесь выступает не в качестве символа, образа, цитаты или собственно реминисценции, оно не призвано порождать шлейф ассоциаций, создающих определенное смысловое поле, определенный контекст. *Оно входит в текст как ИМЯ и как имя в феноменологическом смысле осуществляет в нем свое бытие:*

Это имя еще не остыло...

Странно, что оно разум пронзает,
это имя в позоре своем (С. 46).

По существу, сюжет разворачивания смыслов слова как имени формирует глубинную логику произведения. Завязка данного сюжета совпадает с переживанием лирическим субъектом той стадии, которую А.Ф.Лосев определил «самозабвением». На этой стадии в слове проступает «момент сенсуальной ощущающей энергемы. В ощущении смысл начинает знать себя <...> Слово, имя, мысль <...> на этой ступени есть животный крик неизвестно кого и неизвестно о чем. Это слепота и самозабвение смысла... и здесь есть задаток иных оформлений смысла, где он более проявит себя в качестве смысла»¹¹.

Мерцание смысла имени «в моменте ощущающей себя энергемы» воплощено в «Восьмистишиях» посредством глаголов-эпитетов: «погляди», «выкушай», «прикуси». О том, что это еще не имя во всей своей полноте, свидетельствует многократно повторенное автором *называние* данного явления: «только шепот, и шепот, и шепот...». Ощущающий субъект на этой стадии находится в состоянии дискомфорта («скверный шепот»), причем, в его сознании фиксируется вторичность посредственность переживаемого момента («слышанный шепот»), его несамодостаточность («только шепот и вой нанятой»).

Следующий момент определения «Я» в слове связан с процессом «самосознания»: «...мыслимый образ внешней вещи <...> предполагает, что субъект, имеющий эти образы и представления, уже начинает расчлененно вспоминать себя и просыпается от тяжелого сна кошмаров и раздражений, ощуще-

ний и восприятий»¹². На данной стадии сюжета субъект сознания в восьмистишиях от эмоционального процесса постижения слова переходит к его рациональному осмыслению:

Странно, что оно *разум* пронзает,
это имя в позоре своем?
Видишь? — все туда землю кидают.
Кинь свою и не думай о нем (С. 46).

Третий уровень смысла имени проявлен непосредственно в мыслительном акте, совершаемом лирическим сознанием. Здесь еще сохраняется расчлененность субъекта и объекта, «иное еще продолжает оставаться иным»¹³, поэтому данный этап только открывает пути к преодолению драматичной дискретности сознания, но еще не являет самое преодоление. Имя все еще не раскрыло себя во всей полноте, но оно уже обрело статус «предания» и «живой подсказки». «Подсказка» эта есть для субъекта влечение к полноте смысла и соблазн обещающей этим смыслом полнотой:

Кто поверит, что братство и счастье
обогнали мы, как никогда?
что тоской по страданью и страсти
ты была и пребудешь горда,
ты, душа. И, прошедшей ученье
у *преданий* любви и стыда,
только это *соблазн* и влеченье
и подсказка, живая всегда (С. 46).

На этом этапе сюжета лирическое сознание, пережившее три первичных уровня смысла имени (в ощущении, в рассуждении, в мышлении), уже вплотную приблизилось к его внутренней глубине, открывающей выход из «времени горя». В конечном итоге разворачивания смысла имени и связанной с этим процессом эволюции лирического сознания для последнего открылась сущность конечных судеб имени, а значит, и сущность своей собственной судьбы. Лирический субъект в стихах Седяковой приходит к пониманию судьбы как «клятвы» жизнью, не имеющей смерти в качестве иного по отношению к себе:

клятвы в вечном и вечном неверье
в то, что коршуны сердце склюют (С. 47).

Развязка эмпирической судьбы имени — «стадия ономастической диалектики инобытия», выход к «сверхумному мышлению, для которого нет уже никакого объекта, ибо оно уже все охватило в неповторимом и единственном акте единичнос-

ти всего»¹⁴. Для лирического сознания «Восьми восьмистиший» это экстатический момент слияния с Ты, с ядром смысла, с альфой и омегой, с Высшим началом и Высшим концом. Это стадия великого тождества:

Ты мной пишешь, как кровью по крови,
как огнем по другому огню (С. 47).

В результате духовной эволюции лирический субъект «Восьми восьмистиший» Седаковой окончательно пропустил через себя (свой кожу, разум, душу, сердце) энергию ИМЕНИ, воплотив тем самым качество «вышемысленного и экстатически всеобъемлющего мышления» (А.Ф.Лосев), явившего себя побеждающей эмпирику аксиомой: «*Не умру, но останусь жива*».

Таким образом, осмелимся предположить, что воплощенный в стихах Седаковой поэтический опыт, выстраивающий новые отношения между словом и реальностью, открывает перед русской поэзией конца XX века пути преодоления драматичной дискретности сознания, перечеркнувшей ее лирическое качество, и в противовес востребованной и актуализированной еще символистами «семантике художественной формы» подтверждает свидетельство о том, что все-таки «В начале было Слово».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Черашняя Д.И. Опыт прочтения восьмистиший // Этюды о Мандельштаме. — Ижевск, 1992. — С. 114—115.

² Ажматова А. Лирика. — М., 1990. — С. 332.

³ Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 76. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

⁴ Седакова О. Стихи. — М., 1994. — С. 45. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указаны в скобках.

⁵ Мотив абсолютной дискредитации жизни, предпочтительности ей смерти звучит во многих стихах О.Седаковой, например:

Я выхожу из времени терпенья.
Я выхожу из смертных глаз...

Как медленно по шлюзам долголетья
из ослепляющего сна
к нам жизнь спускается и,
как чужая, светит
уже не зная, где она,
как засыпающие дети,
невероятна и одна...

Ты жить велишь — а я не буду,
И ты зовешь — но я молчу.
О, смерть — переполнение чуда.
Отец, я ужаса хочу.
И видимую отовсюду,
пусти ты душу, как Иуду,
идти по черному лучу...

«Побег блудного сына»
(С. 32—33)

«Сретенье» (С. 36)

⁶ Аверинцев С. Горе, полное до дна. Цит. по: Седакова О. Стихи. — С. 362.
⁷ Гинзбург Л. Я. О лирике. — Л., 1974.
⁸

Еще будет *рогожа, чтоб шила* На развалнях, уложенных соломой,
Наконец-то *в мешке не узнать*. Едва прикрытые *рогожей роковой*.
(С. 46) От Воробьевых гор до церкви ^{знакомой}
Мы ехали огромною Москвой (С. 110).
Не сердчай, турчанка дорогая:
Я с тобой в глухой *мешок зашьюсь...*
(С. 210)

И любой из сгорающих в хоре *И я выхожу из пространства*
поклонится как перед душой: В запущенный сад величин (С. 204).
вот я вышел из времени горя
и теперь хорошо, хорошо.
(С. 46)

⁹ Седакова О. Похвала поэзии. — Указ. изд. — С. 330

¹⁰ Седакова О.: «Пятая стихия Мандельштама досталась теперь филологам школы Тарановского, и вряд ли можно сказать что-нибудь новое на этом языке <...> Впрочем, ни на чем другом языке тоже говорить нечего» (С. 340).

¹¹ Лосев А. Ф. Философия имени // Бытие. Имя. Космос. — М., 1993. — С. 663—664.

¹² Лосев А. Ф. Указ. работа. — С. 670.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

С.М.Лойтер

О МИФОЛОГИЧЕСКОМ НАЧАЛЕ ДЕТСКОЙ ПРИБАУТКИ

Известный по записям со второй половины XIX и XX веков традиционный детский фольклор в основе своей — сфера художественная. Главная его функция эстетическая, а его язык — язык поэзии, которая вышла из «древнего синкретизма» и прошла многовековой путь развития.

Исследование генезиса детской поэтической классики ведет к древнему обряду и мифу. В них, как в зародыше, — элементы и контуры различных фольклорных текстов, принявших, войдя в жанровый ряд детского фольклора, определенные очертания и формы.

Рассмотрим это на примере одной разновидности вопросо-ответной прибаутки. Предварительно оговорюсь: прибаутки — один из жанров «поэзии пестования» или «материнской поэзии», которая отобрана взрослыми для забавы самым маленьким. Прибаутки адресуются ребенку, когда «о третьем годе» ему является слово, когда он начинает овладевать им, когда «начинают жить стихом» (Пастернак). Слово как таковое, а не действие, происшествие, персонаж — доминанта прибаутки. На уровне слова и происходит игра, которая создается то веселым диалогом, то звукоподражанием. Именно в таком качестве — **игровом** — живет слово в диалогической кумулятивной прибаутке:

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| — Коза, коза, лубяные | — В гору ушли. |
| глаза, | — А гора-то где? |
| Где ты была? | — Черви сточили. |
| — Коней пасла. | — А черви-то где? |
| — А кони-то где? | — Гуси выклевали. |
| — Николка увел. | — А гуси-то где? |
| — А Николка-то где? | — В вересняк ушли. |
| — В клеть ушел. | — А вересняк-то где? |
| — А клеть-то где? | — Девки выломали. |
| — Водой унесло. | — А девки-то где? |
| — А вода-то где? | — Замуж выскакали. |
| — Быки выпили. | — А мужья-то где? |
| — А быки-то где? | — Все примерли. |

Эта запись (одна из наиболее ранних, известных нам) помещена в «Народных русских сказках А.Н.Афанасьева»¹. Два других варианта приводятся собирателем в Примечаниях, где он оговаривает, что «это не сказки в собственном смысле слова, а прибаутки»². Тогда, во времена Афанасьева, детский фольклор еще не был осознан как самостоятельное явление и не имел специальных публикаций. Между тем варианты этой прибаутки включались составителями сказочных сборников и в более близкие нам времена³, а В.Я.Пропп ввел их в XI раздел статьи «Кумулятивная сказка», опять же оговорив, что «они представляют собой не сказки, а прибаутки»⁴.

Многу рассмотрено 38 вариантов (опубликованных) этой вопросо-ответной прибаутки, записанной в прошлом и нашем веке в Вологодской, Владимирской, Тульской, Рязанской, Новгородской, Псковской, Тверской областях, в Карелии и Белоруссии. Все они содержат одну (с большим или меньшим числом звеньев) вопросо-ответную цепь. Приведу вариант, записанный автором этих строк в 1979 г. в одной из деревень Карелии.

- Коза, коза, лубяные глаза,
Где была?
- Коней пасла.
- Кого выпасла?
- Жеребеночка.
- Где этот жеребеночек?
- Миколка увел.
- Где этот Миколка?
- По клинья ушел.
- Где эти клинья?
- Водой снесло.
- Где же вода?
- Быки вызывали.
- Где же эти быки?

- За горами лежат.
- А где же эти горы?
- Черви выточили.
- А где же эти черви?
- Гуси выклевали.
- Где же эти гуси?
- В трепесняк ушли.
- А где этот трепесняк?
- Девки выломали.
- А где же эти девки?
- По замужьям ушли.
- А где эти замужья?
- У бога в раю
- В золотом пузырью⁵.

Поиски, выявление «начал» и «прототекста» этих вопросо-ответов на семантическом и глоттогенетическом уровне ведут к обрядовым текстам. Именно в «загадочных текстах» обрядовой поэзии, по утверждению В.Н.Топорова, «исходный локус» и «сильная позиция» ВОД (Вопросо-Ответного Диалога)⁶. В восточнославянской традиции это прежде всего тексты, связанные с ритуалом зимнего перехода между солнечными циклами, с обрядом колядования с его обязательностью ритуальных вопросов-ответов. Они, эти вопросо-ответы, обращены к тому, что «есть в мире сакрально и значимо», что освящено актом творения. Они вызваны желанием понять или объяснить соответствующий социальный и космический миропорядок. Отголоски этих «архетипов мифомышления» (С.Аверинцев) содержит в себе особенно такая разновидность колядок, как «овсеновые песни». Приведу детскую овсеновую песню, записанную А.Н.Минхом в 60-е годы XIX в. в Саратовской губернии.

- Таусень, дуда!
Ты где была?
- Коней пасла.
- Что выпасла?
- Коня в седле,
Золотой узде.
- А где кони?
- За воротами стоят
- Где ворота?
- Водой снесло.
- Где вода?
- Быки выпили.
- Где быки?
- За горы ушли.
- А где горы?
- Черви выточили.
- А где черви?
- Гуси выклевали.

- А где гуси?
- В тростник ушли.
- А где тростник?
- Девки выломали.
- А где девки?
- Замуж ушли.
- А где мужья?
- На полатах сидят,
Одни лапотки плетут,
Другие шапочки пушат,
Перепушивают
Одна шапочка пропала,
Знать, татарочка украла.
В переднее окошко
Блин да лепешку,
А в заднее окошко —
Поросячью ножку!⁷

Нельзя не согласиться с И.И.Земцовским, который, комментируя эту и другие песни-загадки кумулятивной формы, исполнявшиеся детьми вместо традиционных коляд, говорит об утрате ими магической функции и использовании их исключительно для игры и выпрашивания праздничных угощений⁸. О забвении исконного первоначального смысла обряда пишет В.Я.Пропп: «Колядование осталось как веселая игра. <...> Забывая колядки, дети заменяют их хорошо известными и любимыми кумулятивными песнями. <...> К этим песням на святках прибавляют припев «коляда» или «таусень»⁹. Однако нередко, по словам Проппа, эти песни начинаются с обращения к козе («Где, коза, была?» — этот пример взят им из собрания П.В.Шейна «Великорус в его песнях, обрядах, легендах и т. д., № 98»). Сам же П.В.Шейн подробно описывает святочные игры «в козу», ряженье и обряд шествия с козой в своих «Материалах для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края», где приводит девять песен, начинающихся с обращения к козе¹⁰.

В контексте древнего обряда и объясняются многие мифопоэтические элементы и кумулятивной песни-игры, и интересующей нас прибаутки. Как правило, они начинаются с традиционного вопроса — «где был(а)?». Он открывает диалог, иницируя серию вопросов-ответов. Называя этот вопрос одним из устойчивых обрядовых, Л.Н.Виноградова соотносит его с «мотивом, связанным идеей прихода издалека», которая объясняется верой во вредоносные силы, проверке на которые подвергается каждый приходящий в дом или подходящий к нему набором традиционных ритуальных вопросов¹¹. Архаический пласт, обусловленный древними представлениями, усматривает Л.Н.Виноградова в другом устойчивом вопросе-мотиве «Где мужья?»¹².

Мифологическую семантику заключают в себе вопросы-ответы о ВОДЕ, ГОРЕ, ВОРОТАХ, ТРОСТНИКЕ (или его аналоге ЛЕСЕ), МОРЕ, БЫКАХ как символе изобилия в хозяйстве¹³. Именно в обряде эта серия вопросов-ответов имела назначение объяснить полноту мира, его целостность-единство. Но это только в древнем обряде.

Утратив связь с актами обряда, его назначением, сохранив лишь на словесном уровне реликты архаических ступеней, текст песни-загадки утратил и первоначальный смысл. Он сохранил только игровую функцию. И это в значительной мере предопределено кумулятивной формой, которая, в свою очередь свидетельствуя о реликтовости¹⁴, несет в себе ярко выраженное игровое начало. Оно заложено в структурообразующем

принципе «присоединительной связи» (Топоров), на которой основана кумуляция. Осознание важности игры как преобладающей формы жизнедеятельности ребенка и лежит в основе того отбора, который исторически сделала народная педагогика, выделив из огромного обрядового репертуара именно такие тексты для адресования самым маленьким.

Рассмотрение, сопоставление многих вариантов названной детской прибаутки позволяет обозначить в ней некое текстовое ядро. Ядро — это вопросы-ответы в виде фразеологических единств, односложных конструкций-констант, которые в фольклорном тексте обретают статус типических или общих мест, традиционных формул. Их количество в разных вариантах колеблется от 15 до 6. Приведу картину частотности одних и тех же вопросов-ответов в 38 рассмотренных вариантах (наряду с русскими, анализировались белорусские и карельские варианты интересующего меня текста¹⁵). Вопрос «Где вода?» задан 33 раза, «Где быки?» — 30 раз, «Где черви?» — 26, «Где девки?» — 26, «Где мужья?» — 24, «Где гора?» — 22, «Где гуси?» — 19, «Где тростник?» — 16, «Где конь?» — 11, «Где море?» — 8, «Где огонь?» — 7, остальные — 5—6 раз.

Итак, количество вопросов-ответов в прибаутке может быть больше и меньше, от этого ничего не меняется, ничего не зависит. Единственно — протяженность игры. Никакой мотивированности, причинно-следственной зависимости вопросов-ответов в себе не несут. Не случайно их последовательность в разных вариантах произвольна. Наличие одного вопроса-ответа есть возможность, повод для задавания другого, для возобновления и развития словесной темы. Открытость кумулятивной формы, определяемая разным числом названных в вопросах-ответах предметов (существ), говорит о том, что в прибаутке важен не исход, не результат, а сам процесс, который создает атмосферу игры.

Вопросы-ответы в прибаутке — это игровые звенья, которые значимы не своей семантикой, логикой и смыслом, а именно своей игровой сущностью. Это игра предметами, явлениями, существами. Чем их больше — тем длиннее игра. **Словесная игра есть функциональный эквивалент сюжета.** Игра словом доминирует над сюжетом, над действием, над персонажами и равна им по функции.

И это обнаруживает уже начало, своеобразный зачин прибаутки. Он содержит обращение. Объектом обращения может быть не только «коза, ты, коза», а разные животные, люди и даже непонятные существа, имена или названия которых основаны на словотворчестве.

- | | |
|---|-------------------------------|
| 1. — Кысонька-мурысонька,
где была? | Аникин, с. 165 |
| — Кысонька-бурысонька... | Аникин, с. 166 |
| — Лисонька-лиса... | Зилотина-Смирнова, № 22 |
| — Боба (заяц), ты боба... | Афанасьев, с. 382 |
| — Ласачка! Дзе ж была? | Дзіцячы фальклор, № 393, 394, |
| — Ласынька, ласынька,
дзе была? | 395, 396 |
| 2. — Бабушка, Варварушка,
где ты была? | Аникин, с. 168 |
| — Ярема, Ярема .. | Зилотина-Смирнова, № 20 |
| — Туру-туру, пастушок,
осиновый батожок... | РДФК, 192 |
| — Дарьюшка, ой,
Марьюшка... | |
| — Люли-люли, дитятко... | Степанова, № 59, 63 |
| 3. — Каракуля, Маракуля... | Аникин, с. 168 |
| — Микука, Микука... | Аникин, с. 166 |
| — Нишни, нишни... | Аникин, с. 167 |
| — Бубен, ты, бубен... | Шейн, Великорус, № 102 |

Ни война, ни гибель мужей не сопряжены с трагедией, горем, несчастьем. Независимо от исхода игра продолжается. И настроение не меняется, как будто ничего драматического не произошло. Напротив, после ответа о смерти может произойти что-то веселое. И это еще одно доказательство того, что в этом контексте все действия носят только игровой характер.

Некогда обрядовый текст претерпел сложный процесс деритуализации. Ушла вера в истинность мифических событий. Утратилась полностью магическая функция. Она заменилась игровой. А обряд, миф, сохранившись лишь на глоттогенетическом уровне, определил стиль, структуру, тропику рождающегося словесного искусства, стал первоисточником его поэтической образности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Народные русские сказки А.Н.Афанасьева: В 3 т. — М., 1957. — Т. 3. — № 535.

² Там же. — С. 441.

³ См.: Русские народные сказки Карельского Поморья / Сост. А.П.Разумова и Т.И.Сенькина. — Петрозаводск, 1974. — № 47; Сказки Ленинградской области / Собрали и подг. В.Бахтин и П.Ширяева. — Лениздат, 1976. — № 20.

⁴ Пропп В.Я. Фольклор и действительность: Избр. статьи. — М., 1976. — С. 257.

⁵ Русский детский фольклор Карелии / Сост., подг. текстов, вступ. ст., предисл. к текстам, коммент. С.М.Лойтер. — Петрозаводск, 1991. — № 184. См. также № 192. В дальнейшем — РДФК; Варианты этого текста: Шейн П.В. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. д. — СПб., 1900. — Ч. I. — № 92, 98, 102. В дальнейшем — Шейн; Младенчество. Детство / Сост., подг. текстов, вступ. ст. В.П.Аникина. — М., 1991. — С. 164—170, 195—196. В дальнейшем — Аникин; Мельников М.Н. Русский детский фольклор. — М., 1987. — № 123, 143. В дальнейшем — Мельников; Зилотина Е.А., Смирнова О.В. Материалы по детскому фольклору // Мир детства и традиционная культура. — М., 1995. — № 20—24. В дальнейшем — Зилотина, Смирнова; Дзцячы фальклор / Сост. Г.А.Барташевич. — Минск, 1972. — № 393—396. В дальнейшем — Дзцячы фальклор; Песенный откромб: Хрестоматия по Карельскому фольклору / Сост. А.С.Степанова. — Петрозаводск, 1993. — № 59—63. В дальнейшем — Степанова.

⁶ Топоров В.Н. О «драматическом» начале и формах его выражения в архаических текстах // Проблемы поэтики языка и литературы: Памяти Я.И.Гина. — Петрозаводск, 1996. — С. 13.

⁷ Поэзия крестьянских праздников / Сост. И.И.Земцовский. — Л., 1970. — № 98.

⁸ Земцовский И. И. Песенная поэзия русского земледельческого праздника // Поэзия крестьянских праздников. — С. 16

⁹ Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. — Л., 1963 — С. 46

¹⁰ Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края. — Спб., 1887 — Т. I. — Ч. I. — С. 89—96.

¹¹ Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян: генезис и типология колядования. — М., 1982 — С. 179, 188.

¹² Там же. — С. 228.

¹³ См. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу В 3 т. — М., 1994. — Т. 2. — С. 120—248, 358; Мифы народов мира. В 2 т. (любое издание); Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв. — М., 1957 — С. 127

¹⁴ Толстой И. И. Обряд и легенда афинских буфоний // Статьи о фольклоре. — М.; Л., 1966. — С. 93—96; Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов: Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства / Сост. С. Ю. Неклюдов. — М., 1972. — С. 77—103; Неклюдов С. Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы. — С. 191—220; Мелетинский Е. М. Поэтическое слово в архаике // Историко-этнографические исследования по фольклору: Сб. статей памяти С. А. Токарева. — М., 1994. — С. 86—109

¹⁵ Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. Вып. 2. — М., 1837.

Л.А.Капитанова

ВНЕСУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ПОВЕСТИ И.СРЕЗНЕВСКОГО «RAPSDODIA SONATINA»

Опубликованная в 1837 г. в журнале «Московский наблюдатель» повесть И.Срезневского «Rapsodia Sonatina» никогда больше не переиздавалась. Между тем ее можно отнести к числу лучших русских романтических повестей, посвященных проблеме творческой личности. «Rapsodia Sonatina» заслуживает внимания и со стороны своей художественной организации: мало сказать, что она хорошо написана, — повесть виртуозно выстроена.

Дословно ее название означает «парафраза сонаты». Так вот, именно сонатная форма явилась структурообразующей основой произведения Срезневского. Это повесть-соната. В ней присутствуют все слагаемые сонатной формы (экспозиция, сонатная разработка, реприза), причем каждое из них функционально, о чем речь пойдет ниже. Подтверждением того, что «Rapsodia Sonatina» — оригинальное произведение, являются особенности внесубъектной организации текста.

Что касается понятия «текст», то он, вслед за В.Н.Топоровым¹, осмысливается нами в качестве «некой решетки», вовлекающей в себя все, что в нее попадает, ею захватывается, организующей целое произведения и придающей ему цену». Иначе сказать, текст — это некое смысловое единство, в котором вся система взаимосвязанных, структурно организованных элементов подчинена проявлению «позиционного смысла» (В.Н.Топоров), другими словами — «точки зрения» автора, в конечном итоге определяющей выбор и использование в повествовании каждого из элементов. В этом случае в действие вступает сила, названная Я.Мукаржовским «преднамеренностью»².

Объектом внимания автора становится один из повествовательных параметров, с помощью которого он соединяет (стягивает) отдельные части и придает смысл «целому». Тем самым,

в аспекте теории Б.О.Кормана³, авторская «точка зрения» на изображаемое закрепляется внесубъектно

На материале повести Срезневского попытаемся представить, как воплощается позиция автора через призму функциональности образа картины художника, иначе, внесубъектным способом

В «Rapsodia Sonatina» идея и сюжет картины художника Джульо Леньяни составляют содержательно-образующую основу текста в целом и обуславливают функциональность всех его элементов. Центром сюжетной истории становятся события, происшедшие со знаменитым итальянским ювелиром Франческо Франчя, с той самой поры, когда в его жизнь вошла картина, написанная бедным юношей, пришедшим к Маэстро глубокой ночью. Примечательно то, что в границах судьбы Франчя происходит не только непосредственное осуществление сюжета картины ночного гостя, но и воплощение ее идеи. Тем самым, с точки зрения смыслового единства текст Срезневского представляет собой словесный вариант «ожившей» картины художника и связанной с нею идеи **вечного томления по божественному совершенству в искусстве.**

Развертывание в повествовании преломленных в судьбе Франческо Франчя сюжета и идеи картины Джульо осуществляется в соответствии с сонатной формой. Движущей силой в «прологе» («экспозиции») выступает главный в повествовании мотив **души художника**, пребывающей в томлении по вечности, мотив, вбирающий в себя авторскую позицию и дающий импульс для ее дальнейшего развития. Следуя «закону» сонатной формы, этот мотив «прорастает» из «экспозиционного» противопоставления — разговора «двоих» о ремесленниках и художниках. На фоне противопоставления двух типов сознания — ремесленнического и художнического — рельефно обозначился действительный характер души художника. В плотской сытости душа может «заснуть», как «покинутая сиротка»⁴. И она же может «замолвить слово о вечности» и тем самым обречь человека на невыносимые муки. Но завершается диалог утверждением мысли о силе души художника. В связи с этим не случайно в структуре «экспозиции» возникает сказка-притча «о немом, у которого в голове была... целая трилогия Дантовская, да язык был скован, и который умер на цепи в доме сумасшедших» (С. 22—23). Главную функциональную нагрузку здесь несет «слово» притчи, принципиальным жанровым качеством которого, как отмечает современный исследователь, выступает то, что «оно категорично в своей императивности и вследствие этого глубоко *монологично*»⁵

(курсив автора — Л.К.). Отсюда эффект реплики собеседника («Вздор. Присмотрелся, брат, я на тех, которых называют художниками. Все — люди, все — люди, да подчас и посчастливее нас...» [С. 23]), по сути дела как бы нейтрализующей пафос притчи, оказывается нерезультативным, ибо «слово» притчи наделено самодостаточностью и обходится без оценок со стороны. Таким образом, мудрость притчи разрешает оппозицию апофеозом души художника: «Всякий художник был бы таким немым, если б у всякого художника была так же сильна душа и так же немощна плоть» (С. 23).

Включение в структуру «пролога» внутреннего монолога «третьего», свидетеля разговора «двоих», обуславливает развертывание мотива души, его содержательное обогащение.

Внутренний монолог строится на воображаемом звучании двух «голосов» — своеобразной модификации предшествующего диалога. Первый из них — это голос здоровой житейской логики («Бедный художник!.. мир твой властелин, а ты пылинка в мире, что ты сможешь?»; «Бедный художник!.. ты думаешь о вечности, а где у тебя силы думать о ней?..» [С. 23]). Второй — голос самого художника, живущего в томлении по «бесконечному» и надеющегося «на силу души своей», что «он устоит... найдет путь к вечности, заслужит ее, хотя бы все брэнное вооружилось на него» (С. 23). Как видим, внутренний монолог «третьего» закрепляет однопорядковость таких понятий, как художник, душа, вечность («Он... не верит ничему, кроме своей души, кроме вечности...» [С. 24]). Тем самым мотив души художника, пребывающей в томлении по вечности, намеченный в начале «экспозиции», теперь получает окончательную оформленность. Последнее ни в коем случае не означает стабильности мотива, тем более что в структуре внутреннего монолога продолжает сохраняться оппозиция «художник—ремесленник». Так, сомнение художника в возможности достижения вечности закономерно влечет за собою ощутимый сдвиг в развитии мотива («Годы пролетели. А надежды художника? — Пролетели с годами, не оставя и следу, как падучие звезды... сияние, его очаровавшее, меркнет, меринет; — неуловимое бежит вдаль, оставляя за собою следом только тени, да тени» [С. 24]), связанный с наступившим тотальным разочарованием в смысле жизни, «жизни-сна». Что есть «сон жизни» для художника? Убаюкивание себя «думой без надежд, без воспоминаний, без желаний» (С. 24). Но для него это равнозначно смерти, в то время как для ремесленников подобное состояние является самой что ни на есть жизнью, поскольку «жизнь их есть самый легкий, самый покойный сон» (С. 25).

Тогда «не лучше ли быть просто ремесленником?» А следовательно, мечту о вечности променять на годы, которые можно «метать, что карты по игральному столу — те туда, те сюда; — сменять возраст за возрастом, что костюмы по своему нраву моды, не дав ни одному состариться... да так и отжить...» (С. 25). Однако наметившаяся подвижка в сторону ремесленнического взгляда на мир не получает достаточного развития в системе нарратива «экспозиции», ибо она тут же перебивается рефлексией возможного предбудущего суда «отлетающей души» над художником, позволившем вовлечь себя в «приволье ремесленнических удач и успехов» («А если... среди этой мишурной, плотоядной жизни — нечаянно, неожиданно отлетающая душа остановит твой легкий путь и железным перстом укажет на пройденную дорогу, и потребует решения вопроса о жизни!.. остановит... в последний раз и на последний миг вскроет перед тобою всю твою ничтожность... Что будет тогда с тобою, бедный человек? А ты считал себя самым счастливым, самым лучшим из людей, и свою жизнь самую счастливою и самую лучшею; и живя так, чувствовал в себе великое призвание, и жил так, будто исполняя это призвание!..» [С. 25—26]). Именно эта характерность души художника — вершительница суда над творцом, позволившем себе стать ремесленником, — выступает основанием функциональной роли образа картины в повести Срезневского.

Вместе с тем ее «пролог» как бы завершается совершенно неожиданным выводом — предпочтением быть «просто ремесленником, таким, каких много встретить можно на всяком шагу, невинных и очень милых, затем что у них всего понемногу: и мозгу, и крови, и желчи, и нужд, и ожиданий, и надежд, и боязни» (С. 26), а главное — у них нет той души, которая, отлетая, будет мучить вопросами о смысле прожитой жизни. Однако первоначальное впечатление о парадоксальном выводе «экспозиции» снимается сценой в ювелирной лавке. Эта сцена структурно соответствует сменяющему «экспозицию» первому разделу «сонатной разработки» — «вступительному».

Перед нами предстает талантливый художник, вступивший на ремесленнический путь. В сюжетном движении повести центральным становится пространство ремесленнического мира, содержащее свои ценностные ориентиры. Поэтому обычные для ювелирной лавки атрибуты в мастерской Францьи приобретают особую функциональность. Здесь царствуют два божества — Маэстро и золото, причем золото даже как бы перекрывает самого мастера, теснит его в сторону, поскольку «до краев» наполняет пространство лавки. По мысли автора,

сама природа этого мира, с избытком загруженного «цепями, пряжками, перстнями, ожерельями, венцами, поручьями, наплечьями, медальонами, крестами, звездами, складнями», сверкающего «серебром, порфиром, бирюзой, изумрудом, брильянтам» (С. 27), подчеркивала бренность этого мира и исключала присутствие здесь человеческой души с ее томлением по вечности. Картину ремесленнического мира завершает «образ» Франческо. Знаменитый муж Италии неожиданно предстает перед нами в облике «старичка низенького и седенького», с «веселым» и «самодовольным взглядом», то важно ступающего, то вдруг обнаруживающего «непринужденную простоту во всех движениях» (С. 27), капризного, желчного, тщеславного, безжалостно насмешливого, а главное — не дорожающего ничем, кроме славы. Он «*“divino”*». Его так называют все... Рафаэль, и Анджело, и Винчи, и Корреджио... и Макиавелли, и Триссино, и Ариосто... его так называет вся Италия» (С. 31).

Встреча двух художников, Франческо и Джульо, по своей значимости соответствует «основной части» в «сонатной разработке». Здесь сталкиваются два «взгляда» на искусство. С одной стороны, искусство осмысливается как воплощение высшего совершенства, с другой — как средство обретения земной славы. С этого момента движущей пружиной текста становится картина, судьбоносная для каждого из героев; для Франческо она просто «оживет», а для Джульо — сожженная в мастерской Маэстро, она вновь «возвратится» к нему.

На картине Джульо была изображена «мастерская живописца. Два ученика держат в руках какой-то образ, и пали на колена, и страшно смотрят... Туда же, с тем же мрачным испугом или недоумением, с той же безнадежной боязнью или отчаянием, смотрят все — и эта бледная женщина, подняв руки к небу и рыдая, и этот малютка у ног ее, ничего не понявший и между тем скорбящий, и толпа юношей. Они все смотрят на живописца, распростертого перед святым ликом, неподвижного, поблекшего, пожелкшего, помертвевшего, — мертвого» (С. 38—39).

Желая выступить в роли судьи, пророка, Маэстро, глядя на картину Джульо, сам оказался приговоренным. Этот приговор вынесла ему его собственная душа, разбуженная мыслью о вековой муке художника по совершенству, запечатленной на полотне ночного гостя.

Опираясь на вакенродеровскую легенду (о явлении Рафаэлю Мадонны), Срезневский осмысливает судьбу творца как обреченность на вечное томление и поиск идеала в искусстве. Для Джульо это связано с попытками воплощения красками

некой «небесной мысли», которая «заронится в душу... очарует, прикует к себе, все заставит забыть, обоймет собою всю душу — так бы вот и высказал ее на полотне; а возьмешься за кисть, начнешь писать, — где то небо, которое чувствуешь в груди!..» (С. 67). Отсюда «величие искусства», томящее юношу, представляется ему гармонией идеи, ниспосланной творцу небесами, и образов, выводимых его кистью.

Бедный художник, отчаявшись постичь божественную истину искусства, изливает свою неутоленную мучительную жажду идеала в картину, сбросившей с пьедестала земного величия Франческо Франчя. Художник, изображенный на картине Джульо, умирал «от сознания слабости своей души, своих дарований пред всеильным величием гения живописи» (С. 39). Но сам Джульо, вершивший над собой столь беспощадный суд, при этом обнаруживает такую внутреннюю мощь, которая присуща только истинному творцу, живущему единственно мечтой о вечности.

Картина Джульо отразила не только духовное бытие творца; она, несмотря на весь свой драматизм, была проникнута устремленностью человеческой души к желанному божественному совершенству и напомнила Маэстро о безвозвратно утраченной им способности мечтать о небе. Поэтому картина художника, своего рода адекват его души, явилась страшным приговором Франческо, упоенному брэнной славой земного «divino». Отсюда у Франчя возникает чудовищное желание и решение сжечь картину. Однако сожженная картина имплицитно продолжает присутствовать в тексте, во-первых, на уровне мотива вечной мучительной тоски художника по идеалу в искусстве, во-вторых, в попытке Франческо пресуществлением собственной судьбы изменить сюжет картины, воспринятый им как приговор. Что касается последнего, то это связано со стремлением героя прорвать ремесленнический удел и тем самым как бы воскреснуть из «мертвых». А таковым считает себя Франческо перед великолепием картины Джульо. Подтверждением этому, с одной стороны, является его реакция на присутствующего юношу — автора страшной для него картины («Ты отравил мою душу, ты растерзал мое сердце, иссушил кровь в жилах моих, **убил меня**»), с другой, актуализация ювелиром факта смерти, изображенной на картине Джульо («Он мертв! Он мертв!.. Он умер... Он мертв!.. Страшная смерть.. Он мертв! Он умер! Он мертв!»).

Однако, несмотря на желание уйти от возможного осуществления сюжета картины в своей судьбе, Франческо не в силах изменить его, равно как, кстати сказать, Джульо не может

изжить в себе этот сюжет. Картина продолжает незримо присутствовать в их жизни.

Попытка преодоления ремесленнического мироощущения не удается Маэстро. Более того, автор делает нас свидетелями «возвращения» ремесленника. Эта ситуация в структуре текста повести по своей функциональной значимости соответствует «переходу» к «репризе» в сонатной форме, «репризе», подготавливающей некий повтор чего-то значительного для окончательного разрешения музыкальной темы.

У Срезневского «возвращение» ремесленника Франчьи обуславливает нарративный повтор образа картины Джульо, иначе сказать, ее эксплицитное обнаружение в тексте. Это символическое по своей сути «возвращение» сожженной картины явится основанием для разрешения судеб обоих героев.

«Возвращение» ремесленника и картины с ее идеей великомученического дара творца осуществляется параллельно. В то время, когда душа Джульо истает в мыслях о неисполненном предначертании, возрождающийся ремесленник «занят... мечтой о новой славе», уже в роли хозяина мастерской живописи. При этом в тексте повести происходит повтор (на некотором новом семантическом витке) атрибутов ремесленнического бытия — пространства ремесленника, прежнего «образа» Франческо и его прежнего мироощущения. И среди этого ремесленнического мира бродит, как затерянная комета, Джульо Леньяни, томимый вековой тоской всех истинных творцов — приблизиться «к высокой степени искусства», озаренного божеской искрой. Позиция Джульо целиком обуславливается романтической мифологией боговдохновения, протекающей из утверждения о том, что творцу даруется искра божеская, или, как говорит Джульо, «небесная мысль». Отсюда великое предназначение искусства заключается в поиске таких красок и образов, чтобы суметь **живописать** эту мысль, высказать небо на полотне. А потому, умирая, Джульо счастлив, что, «не насладясь небом здесь», он насладится «небом в небе» (С. 68).

Согласно мифологизированной романтиками судьбе Рафаэля, именно этому художнику оказалась доступна «небесная мысль», поскольку к нему пришла Пресвятая Дева и явила собой небо.

Срезневский поступает вакенродеровской легендой (хотя, как свидетельствует текст повести, он ее хорошо знал и опирался на нее, выстраивая образ бедного художника), и вот почему. В его транскрипции — писать Мадонн Рафаэль учился у Франческо Франчья. Тому свидетельством — людская

молва, и сам Маэстро убежден в этом. Но в таком случае может показаться странной позиция Франческо в его разговоре с Джульо о судьбе творца. По логике вещей, кому, как не наставнику Рафаэля в искусстве, могут быть ведомы мгновения божественного вдохновения, о которых говорит умирающий Джульо. Однако Франческо не знакома тоска юноши («...Сострадаю твоей скорби, но признаюсь: она мне непонятна»), а предсмертные страдания юноши вообще кажутся ему бредом больного: «Он бредит так странно... Он говорит о какой-то **небесной мысли, которая будто спадает в его душу и потом просится на волю излиться в словах, высказаться на полотне.** Ну не бред ли это?» (С. 69). Как видим, автор старается подвести к выводу о том, что притязания Франчи на собственную гениальность не более чем иллюзия, обнаружение которой обернется для Франческо **трагедией.**

Осмысливая свою земную жизнь, умирающий Джульо продолжает горестно сетовать на несвершение им предназначенного жребия: «Много надеялся я, — и ничего не сделал» (С. 71), в то время как Франческо переживает еще один из своих творческих триумфов. Им получено письмо от Рафаэля, в котором, как восторженно провозглашает Маэстро, гений откровенно писал о своем ученичестве у Франчи. С этого момента повествование Срезневского вступает в свою завершающую стадию — «репризу». Джульо просит принести «недоконченную» им картину. Франческо с минуты на минуту ждет «Святую Чечилью» Рафаэля, посланную в Болонью.

Берясь за кисть, умирающий художник завершает не только сюжет своего нового полотна, повторяющий предыдущий, но и «сюжет» жизни Маэстро. В смерти Франческо Франчи «оживает» изображенное Джульо, аналогичное тому, что было на первой картине: ювелир «лежал мертвый перед образом св Чечильи». Тем самым, как и к Джульо, к Франчи «возвращается» сожженное полотно. Однако каждый из них в этом «возвратившемся» полотне видит свое.

Для Джульо — это художественная материализация преследующей его горькой мысли о несвершении предначертанного жребия.

Для Франческо — помимо трагического осознания им собственной несостоявшейся судьбы настоящего художника, это признание измены своему таланту, душе творца, не довольствующейся земной славой и устремленной к «славе высшей». Причем, если впервые увиденная картина явилась для него суровым приговором, вынесенным душой художника, то теперь, в ситуации «возвращения» картины, можно сказать, что душа

убивает его («Он лежал мертвый. Один взгляд на святой лик поразил его; один миг возвратил в его душу сознание слабости своей, своих дарований перед всеильным величием гения живописи, — и он пал под бременем собственного бессилия, убитый собственной своей славой, которою столько гордился, не понимая, что есть слава **высшая**» (С. 74).

В целом же, несмотря на трагизм судеб обоих героев, ситуацией «возвращенной» картины автор проводит мысль о том, что если Франческо ушел из жизни с сознанием собственного земного ничтожества, то «уход» Джульо сопровождали вечный порыв истинного творца к идеалу и надежда на обретение «неба в небе».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Топоров В. Н. О «Бедной Лизе» Н.М.Карамзина: Нарративная структура // Русская новелла. Проблемы теории и истории: Сб. статей / Под ред. В.М.Марковича и В.Шмида. — С.-Пб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1993. — С. 63.

² Мукаряжовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. — М.: Искусство, 1994. — С. 207.

³ Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. — Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1992. — С. 61, 62.

⁴ Срезневский И. «Rapsodia Sonatina» // Московский наблюдатель. — Ч. XI. — М., 1837. — С. 22. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.

⁵ Тюпа В. И. Новелла и аполог // Русская новелла. Проблемы теории и истории. — С.-Пб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1993. — С. 15

Г.В.Мосалева

«ЛИТЕРАТУРНАЯ РОДОСЛОВНАЯ» РАССКАЗЧИКА-ПУТЕШЕСТВЕННИКА В «СТАНЦИОННОМ СМОТРИТЕЛЕ» А.С.ПУШКИНА

Устным рассказчиком истории о станционном смотрителе назван в предисловии «От издателя» «титularyный советник А.Г.Н.». «Издатель А.П.» сообщает также читателю, что г. Белкин указывает среди других данных «чи́н и звание» рас-

сказчиков. Так, в отличие от «подполковника И.Л.П.», названного Белкиным рассказчиком «Выстрела» и имеющего согласно «Табели о рангах» VII класс, «титularный советник» относился к лицам IX класса, то есть имел весьма маленький чин. Второй характеристической чертой рассказчика является та, что он — путешественник, имеющий 20-летний стаж езды по России¹. Свой опыт, состоящий из переживания прошлого, рассказчик проецирует на будущее время, стремлением материализовать или перевести его в иной план осмысленного эстетизированного опыта: «...любопытный запас путевых моих наблюдений надеюсь издать в непродолжительном времени»². Рассказчик стремится представить «оклеветанных зрителей» в истинном виде. История, таким образом, разворачивается из настоящего времени в прошлое. Из опыта, приведшего к способности сострадать, — в опыт проезжающего в мелком чине.

Вступление или «пролог», по определению В.Шмида³, немного способствует развитию сюжета: «Смысловый потенциал истории превышает в дальнейшем горизонт рассказчика»⁴. Этого «видимого» читателю рассказчика исследователь называет «сентиментальным путешественником»⁵ и наблюдает связь темы и стиля с «Путешествием из Петербурга в Москву» А.Н.Радищева.

Пушкин неоднократно обращается в своем творчестве к образу Радищева и его главной книге. В 1834 г. он пишет «Путешествие из Москвы в Петербург», как бы в пику Радищеву предлагая своему читателю совершить путешествие в обратном направлении. В начале своих «путевых заметок» он сообщает читателю о том, как он готовился к этой поездке, решив «запастися книгою». Его «старый приятель» дает ему как раз «Путешествие» Радищева, которое побуждает его не к подобному путешествию, к спору с «Путешествием в Москву». Пушкинское «Путешествие в Петербург» связано не с физическим⁶, а с интеллектуальным перемещением в пространстве. Это еще одна жанровая разновидность «путешествий» путешествие-спор: «Радищев написал несколько отрывков, дав каждому в заглавие одной из станций, находящихся на дороге из Петербурга в Москву. В них излил он свои мысли безо всякой связи и порядка. В Черной грязи, пока переменили лошадей, я начал книгу с последней главы и таким образом заставил Радищева путешествовать со мною из Москвы в Петербург» (XI, 245). Пушкин «заставил путешествовать» Радищева в обратном направлении, символизируя тем самым культурно-историческое переориентирование России. Свою первую главу Пушкин называет «Москва», она соответственно озеркаливает

последнюю страницу книги Радищева. Указывая на разницу во времени, за которое Москва обветшала, Пушкин обращается и к историческим, и к литературным фактам: «“Горе от ума” есть уже картина обветшала, печальный анахронизм. Вы в Москве уже не найдете Фамусова, который всякому ты знаешь, рад — и князю Петру Ильичу, и французу из Бордо, и Загорецкому, и Скалозубу, и Чацкому; ни Татьяны Юрьевны, которая

Балы дает нельзя богаче
От Рождества и до поста
А летом праздники на даче.

Хлестова в могиле; Репетилов в деревне. бедная Москва!..» (XI, 247).

Что касается «Смотрителя», то его герои едут тоже в Петербург. В тексте названы такие петербургские локусы, как Измайловский полк, Демутов трактир, Литейная, церковь «Всех Скорбящих». В гостиницу Демутов трактир Пушкин поселяет Минского. Известно, что в ней останавливался создатель «Станционного смотрителя».

В.Н.Топоров пишет о Пушкине и Гоголе как об основателях Петербургского текста русской литературы⁷. Если иметь в виду «белкинский цикл» в целом, то едва ли возможно сказать о какой-то преобладающей в нем тенденции пространственного структурирования. В нем равноположены три, составляющих Россию, мира: Провинция. Москва. Петербург. Отношения героев в этих пространствах метапоэтичны. И первые два также составляют особые тексты русской литературы. Интересно, что Н.С.Лесков своему произведению «Некуда» предпослал следующее определение жанра: «Роман в трех книжках». Этот роман — тоже своеобразное путешествие, начинающееся в Провинции, затем протекающее в Москве и заканчивающееся на Невских Берегах, причем путешествие, ставшее романической трилогией. Позже, в статье «Александр Радищев» (1836), Пушкин назвал «Путешествие в Москву» «весьма посредственной книгою» (XII, 32) и далее повторил это утверждение еще раз, усиливая негативную оценку: «Путешествие в Москву... как мы уже сказывали, очень посредственное сочинение, не говоря даже о варварском слоге. Сетование на несчастное состояние народа, на насилие вельмож и проч. преувеличены и пошлы. Порывы чувствительности; жеманной и надутый, иногда чрезвычайно смешны» (XII, 36). Ю.М.Лотман характеризует эту пушкинскую оценку так: «Слова Пушкина несправедливы и полемически раздражительны...»⁸. И тем не менее во внешнем плане субъектной

структуры повести самым слышимым для читателя Пушкин делает голос рассказчика-путешественника радищевского типа, который вначале разговаривает с читателем отчасти «варварским» («токмо»), отчасти сентиментальным слогом, поэтому мы бы не стали однозначно определять рассказчика «пролога» как сентиментального путешественника. В дальнейшем же действительно становится заметным различие между отчасти морализаторским, отчасти сентиментальным восприятием рассказчика и ироническим мировосприятием, присущим иному сознанию. Различие это обнаруживается в сфере языка, метящего его носителей в связи с этим принадлежностью к различному времени-пространству. В «Смотрителе» наблюдаются некоторые сюжетные совпадения с ранним прозаическим наброском «Записки молодого человека», предположительно датированным 1829—1830 гг., где главной субъектной фигурой является герой-рассказчик, но вовсе не ригорический и не сентиментальный. Он тоже в мелком чине, бывший кадет, недавно произведенный в офицеры, в прапорщики, согласно «Табели» — лицо, принадлежащее к XII классу, то есть он только «на чин» повыше станционного смотрителя. В «Записках...» дается описание «смирненной обители» смотрителя, стены которой также украшают картинки с изображением истории блудного сына. Герой-рассказчик «с удовольствием» читает «под картинками... немецкие стихи». Кроме этого — «какая скука!» Кроме «скуки» — последнем сюжетном пуантировании — в тексте больше ничего не «случается». Он завершается, чтобы продолжиться в «Смотрителе». «Рассказчик-прапорщик» еще скучает и нуждается в беседе (хотя бы со своим ямщиком) или в чтении книг. «Рассказчик — титулярный советник А.Г.Н» «беседками» и «наблюдениями» наполнен и даже думает их издать. Но обратимся к началу его разговора с читателем.

В первых вопросительных предложениях рассказчик-путешественник передает негативное отношение «проезжающего» к станционному смотрителю. «Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подъячим или, по крайней мере, муромским разбойникам?» и заключает: «...проезжающий смотрит на него как на врага» (С. 97). Рассказчик-путешественник потенциализирует таким образом возможность читателя быть подобным проезжающим, участником жизни: «Что такое станционный смотритель? Суший мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда (ссылаюсь на совесть моих читателей)» (С. 97). Актуализация высказывания, как видим, подчеркивается гра-

фически. Граница между участниками жизни, «героями» произведений и читателями оказывается открытой. Посредником этого путешествия из жизни в литературу является рассказчик⁹. Начало «Смотрителя» совпадает с началом радищевского «Путешествия...», в частности с описанием «почтового двора» станции «София»: «Почтового комиссара нашел я храпящего; легонько взял его за плечо.

— Кого черт давит? <...> Лошадей нет... взойди, пожалуй, в трактир, выпей чаю или усни». Далее радищевский путешественник сообщает, что только благодаря его «щедрости на водку» софийским ямщикам ему удалось получить лошадей: «...и в то самое время, когда я намерялся сделать преступление на спине комиссарской, зазвенел на дворе колокольчик»¹⁰.

Рассказчик «пролога» в «Станционном смотрителе» объединяет себя с читателем в мере ответственности к «мученикам четырнадцатого класса». Это общее мнение «господ проезжающих» на смотрителей рассказчик пытается опровергнуть и взывает к читателю: «*Будем* однако справедливы, *постарайся* войти в их положение и, может быть, *станем* судить о них гораздо более снисходительнее»; «*Вникнем* во все это хорошенько» (С. 97). Призывами к читателю сострадать участникам путешествия, выраженными в форме многочисленных императивов, рассказчик отделяет себя от «господ проезжающих» и объединяет себя с теми читателями, которые способны к подобному движению души: «...и вместо негодования **сердце наше** исполнится искренним состраданием». Способность к пониманию другого, к состраданию неотделима для рассказчика-путешественника от проявления справедливости и снисходительности к чужим слабостям. Рассказчик-путешественник соединяет в своем представлении идеалы просвещения с идеалами сентиментализма. Ригоризм, свойственный рассказчику, служит водоразделом между ним и автором¹¹. Общее сердце призвано объединить различные планы: авторский и читательский¹². То, что для А.Н.Радищева было и содержанием и формой, олицетворенными в образе рассказчика-путешественника, Пушкин берет в качестве пародируемой формы.

Пушкинский рассказчик-путешественник связан и с «русским путешественником» Н.М.Карамзина и с «путником» П.А.Вяземского. Оба «литературных родственника» совершают и реальные и воображаемые путешествия.

«Русский путешественник» Карамзина путешествует с Востока (из Москвы) через Тверь и С.-Петербург на Запад и с Запада на Восток (в Кронштадт). В письмах «путешественник» не стремится воспроизвести реальный мир. Письмо от 17 ию-

ня 1789 г.¹³ он пишет «во время бессонницы». Сон заменяется миром, сконструированным фантазией «путешественника»: «Чего не напишешь в минуты бессонницы!»¹⁴. Эпистолярная форма часто драматизируется: насыщается сценками, диалогами, ситуациями на «станции», «в корчме». «Путешественник» сообщает о своем знакомстве с различными «постиллионами», например, с прусскими (в письме от 24 июня 1789 г.).

Ситуация с отсутствием лошадей на почтовой станции описывается и П.А.Вяземским в стихотворении «Станция» (1825), две строчки из которого Пушкин взял в качестве эпиграфа к повести и, заменив при этом губернского регистратора на коллежского, сделал под эпиграфом подпись «Князь Вяземский», то есть титуловал поэта:

Досадно слышать: «Sta viator!»
Иль, изъясняясь простей:
«Извольте ждать, нет лошадей», —
Когда губернский регистратор,
Почтовой станции диктатор
(Ему типун бы на язык!),
Сей речью ставит вас в тупик¹⁵.

Структурообразующим в стихотворении Вяземского является латинское выражение «sta viator», которое повторяется в тексте и в переводе на русский: «стой, путник!». «Путник» Вяземского, вынужденный на русской почтовой станции ждать лошадей, вспоминает о своем странствии в Польше. В конце стихотворения проясняется, что герой-автор во время этой остановки в пути совершает путешествие, инспирированное фантазией:

Итак, пока нет лошадей,
Пером досужным погуляю¹⁵.

Структура пушкинской новеллы в некотором смысле есть тоже путешествие-воспоминание. И как у Карамзина и Вяземского, оно тоже в большей степени связано с фантазией, чем с документированием факта. Жанр этих произведений — «литературная поездка», «прогулка пером» с тем отличием, что если Вяземский совершает «путешествие в стихах», то Пушкин (вслед за Карамзиным, но ориентируясь на другое пространство) — в прозе. Раз нельзя уехать физически, то человек творящий, homo faber, оставляет за собой право на иное путешествие. Жанр свободной и освобождающей литературной поездки присущ всему «белкинскому циклу». Чтобы преодолеть несвободу пребывания в Болдино (невозможность поездки в Москву из-за холеры), Пушкин взялся развлекать себя са-

мыми фантастическими путешествиями, не исключая и преисподней («Гробовщик»). Мы бы не стали настаивать на однозначной трактовке психологического состояния Пушкина в этот период, даже прибегая к документальным свидетельствам, его собственным письмам. Так, в письме к П.А.Плетневу от 9 сентября 1830 г. из Болдино он пишет:

« < ..> Теперь мрачные мысли мои порассеялись; приехал я в деревню и отдыхаю. Около меня Колера Морбус. Знаешь ли, что это за зверь? того и гляди, что забежит он и в Болдино, да всех нас перекусает — того и гляди, что к дяде Василью отправлюсь, а ты и пиши мою биографию. <...> Ты не можешь вообразить, как весело удрать от невесты, да и застес стихи писать» (XIV, 112).

Письма к невесте проникнуты совсем другой, романтической, возвышенной тональностью. К примеру, от 30 сентября: « <...> Наша свадьба точно бежит от меня; и эта чума с ее карантинами — не отвратительнейшая ли это насмешка, какую только могла придумать судьба? ...ваша любовь — единственная вещь на свете, которая мешает мне повеситься на воротах моего печального замка...» (XIV, 417).

Процитированные отрывки из писем не могут служить и доказательством неискренности Пушкина. Жизнь просит публичности, творчество — одиночества и острых внешних раздражителей, позволяющих ощутить пограничные состояния (в данном случае подобное состояние вызвано соседством с холерой).

Позицию рассказчика «Смотрителя» по сравнению с «путником» Вяземского В.Виноградов оценивает как более демократическую¹⁷, что, на наш взгляд, небесспорно. Пушкинский рассказчик, вступающий за станционных смотрителей, это «рассказчик пролога». Но он настолько неоднороден и пластичен, что не может, ведомый автором, застыть в какой-то одной субъектной позе, иначе мы бы имели дело еще с одним рассказчиком просветительского дискурса или еще с одним — сентиментального, стремящегося побеседовать с «любезными читателями». Неоднородность рассказчика выражается в тексте и на формально-грамматическом уровне. Рассказчик радищевского типа не стремится к персонификации. Ему ближе форма -мы. Сентиментальное я-рассказчика заявляет о себе в тексте не сразу, но по мере его развития форма -мы в текст уже не возвращается. Эволюционирующий в сторону личной формы повествования и отстоящий все далее от пределов «пролога» рассказчик «Смотрителя» не менее ироничен, чем «путешественник» Карамзина или «путник» Вяземского, а в конце повести — неожиданно рационален.

Пушкин по-своему разыгрывал в прозе не только структуры чужих сюжетов. Пушкин «цитирует» и субъектные формы, организующие их. Поэтому рассказчик «Смотрителя» имеет такую богатую родословную¹⁸. Дидактизм «окончательного» опыта рассказчика присущ именно началу новеллы, тогда как ее конец лишен нравочительности и незавершен, ведь между этим рассказчиком и читателем посредничают еще и Иван Петрович Белкин и «издатель».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н.Н.Петрунина отмечает, что ««Смотритель» связан с «дорожной» темой — одной из стержневых в творчестве Пушкина середины 1820 — начала 1830-х годов...». См.: Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). — Л., 1987. — С. 101. В этом плане (о модели путешествия) см. исследование: Holt Meyer. Romantische Orientierung. Wandermodelle der romantischen Bewegung (Russland): Kjuchel'beker—Puschkin—Vel'tman. — München: Otto Sagner, 1995.

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч. — АН СССР, 1948. — Т. 8(1) — С. 97. Далее ссылка на это издание с указанием страницы в тексте.

³ Schmid W. Puschkins Proza in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins. — München: Fink, 1991. — S. 163.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Исследователь Х.Майер замечает, что «литературная картография Пушкина устраняет гео- и социогеографически мотивированный дискурс Радищева». Holt Meyer. Op. cit. — S. 378.

⁷ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М., 1995. — С. 277. Здесь же исследователь отмечает, что при создании Петербургского текста исключительная роль принадлежит писателям—уроженцам Москвы (Пушкину, Лермонтову, Достоевскому, Григорьеву, Ремизову, Андрею Белому и др.), а также непетербуржцам по рождению (Гоголю, Гончарову, Буткову, Вс.Крестовскому, Г.П.Федотову и др.).

⁸ Лютман Ю.М. Беседы о русской-культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX вв.). — С-Пб., 1994. — С. 258.

⁹ В.Н.Топоров приходит к выводу: «Начиная с «Повестей Белкина» и далее в прозе Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого становится понятным, что именно сам автор может оказаться лицом, наиболее заинтересованным в известной степени анонимности... <...> До «Бедной Лизы» в русской художественной прозе был просто автор, который мог или прятать свое Я и писать «объективно», или же писать о самом себе как таковом и о том, что с ним в самом деле было, не прячась за третьеличную форму и пользуясь... снимающим многие трудности Я». Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. — М., 1995 — С. 80—81.

¹⁰ Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. — М., 1961. — С. 5.

¹¹ В. В. Гиппиус замечает: «Опрокидывая сентиментальные схемы, Пушкин переоценивает... существо основной для всей сентиментальной литературы эмоции *сострадания*» (курсив автора — Г. М.). См.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. — М., 1966. — С. 21.

¹² О новом типе читателя, «карамзинском», см.: Топоров В. Н. Цит. соч. — С. 84. В частности, исследователь пишет: «Этот новый, “карамзинский” читатель в своем максимализме был склонен выше, чем фактографию сюжета, ценить именно это неуловимое или с усилием и лишь частично улавливаемое “идеальное”: настроение, чувства... неясные ассоциации... с тем, что *вне* (курсив автора — Г. М.) повести, — с автором и с самим собой... входящим в ту же настроенческую общность».

¹³ На связь этого источника, а также «Писем русского путешественника» в целом со «Станционным смотрителем» обратил наше внимание И. П. Смирнов.

¹⁴ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. — М., 1982. — С. 46.

¹⁵ Вяземский П. А. Стихотворения. — М., 1969. — С. 221.

¹⁶ Там же. — С. 231.

¹⁷ В. Виноградов, в частности, приходит к следующему заключению: «С изменением социальной позиции рассказчика в пушкинском “Станционном смотрителе” точки зрения наблюдателя и его оценки становятся диаметрально противоположными снобизму стихотворения “Станция”». См.: Виноградов В. О стиле Пушкина // Литературное наследство. 16—18. — М., 1934. — С. 187.

¹⁸ Характеризуя прозу Пушкина 1828—1829 гг., Н. Н. Петрунина в качестве ее «примечательной особенности» назвала «постоянную смену типов повествования». См.: Петрунина Н. Н. Цит. соч. — С. 104.

В. Ш. Кривонос

«ЖЕНЩИНА ВЛЮБЛЕНА В ЧОРТА»

(«дамская» тема в «Петербургских повестях» Гоголя)

В русской культуре первой трети XIX в. утверждаются два противоположных представления о женщине и женской красоте. В женщине видят поэтический идеал; ее образ поэтизируется в соответствии с канонами романтического искусства¹. Поклонение женщине становится нормой бытового поведения;

ее присутствие в культуре «в качестве прекрасной дамы, носительницы вечноженственного начала»² носит знаковый характер. Происходит сакрализация женщины в романтическом сознании³. У русских романтиков в описании женской наружности лежит понятие о красоте как божественной силе⁴. В то же время в женщине видят постоянный источник зла и греха, вечную прелстительницу и искустельницу; антитезой «неземной красавицы» оказывается демоническая женщина, красота которой губит и разрушает⁵.

Юному Гоголю свойственно было восприятие женщины и женской красоты в романтическом диапазоне от женщины-ангела до женщины-демона; вместе с тем женская красота внушает ему чувство опасности, поскольку способна пробудить в душе разрушительные силы⁶. Характерными типами в раннем творчестве Гоголя становятся типы злой бабы и злой жены⁷. Женщине приписываются свойства ведьмы (или она и в самом деле оказывается ведьмой), обладающей сладострастными наклонностями и способностью очаровывать и околдовывать, а с женской красотой соединяется представление о дьявольской пагубе; вызывая путем магического воздействия эротическое влечение или насылая порчу на героев, женские персонажи «Вечеров», «Вия» и «Тараса Бульбы» обнаруживают явную или неявную связь с нечистой силой⁸.

В «Петербургских повестях» «дамская» тема развивается в характерном для раннего Гоголя ключе. Так, существенны здесь «намекы на участие демонов в победе над красотой...»⁹; более того, демонизм, как выясняется, присущ самой этой красоте¹⁰. Новым моментом становится «ассоциативное сближение женщины и города», которое «уплотняется в тему демонской "прелести", несущей соблазн, потрясение и катастрофу»¹¹. Отсюда актуализация символически означенной Гоголем темы Вавилона¹². Действительно, женская топика в «петербургском» прозаическом цикле внутренне связана с гоголевским мифом Петербурга, воплощающего в своем облике символические черты блудницы вавилонской. «Дамские» свойства Петербурга не просто провоцируют блуждание героев¹³, но представляют ложь как таковую: «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!»¹⁴. Ложь является синонимом блуда¹⁵. Поэтому «феминизация»¹⁶ петербургского пространства указывает на превращение его в пространство лжи, аналогичное «перевернутому» миру, где нормально «обратное» (греховное, кощунственное) поведение¹⁷.

Выражением «дамской» сущности Петербурга, города-блудницы, служит у Гоголя Невский проспект, «красавица нашей

столицы» (III, 9), которому, как и всякой петербургской «красавице», изофункциональной «обманному» пространству, нельзя верить: «О, не верьте этому Невскому проспекту!» (III, 45). Сравним с последующим утверждением повествователя: «...дамам меньше всего верьте» (III, 46). Оборотничество Невского проспекта, постоянно меняющего личины и маски, подчеркивает его инфернальную природу и в этом смысле неопикуемость: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда... когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде» (III, 46). Эта способность «лгать», свидетельствующая о зависимости «красавицы» от самого «демона», продуцирующего с ее помощью разного рода миражи, является в «Петербургских повестях» универсальным женским свойством.

Будучи функцией «лжи», петербургские «дамы» не просто посредничают между этим и тем мирами, но и олицетворяют опасное пространство нечисти. Вторжение в это пространство чревато разрушительными для психики сдвигами в сознании: «О, это коварное существо — женщины! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Женщина влюблена в чорта» (III, 209).

Умозаключение безумного Поприщина названо М.Вайскопфом «вполне гностическим тезисом»¹⁸, однако мнимый «испанский король», в отличие от гностиков, не претендует на принадлежность к числу посвященных, которым доступно тайное знание вещей. Точнее было бы считать Поприщина «перевернутым» мистиком¹⁹, прозрение которого основано на внутреннем опыте соприкосновения с потусторонним. Это видение миров иных, предполагающее выходение из себя²⁰, имеет в своей основе опыт поприщинского безумия, причем герой не просто выходит из себя, но радикально изменяет свой знаковый статус, обретая вместе с этим новым статусом и новое зрение: «Я открыл, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля...» (III, 211). Можно было бы сказать, что все открытия Поприщина носят откровенно мнимый характер; однако в случае с «женщиной» безумное сознание героя оказывается во власти аллюзий на слой текстов (фольклорных и литературных), в которых повествуется о плотской связи женщин с демонами.

Обратим внимание, что открытие Поприщина насчет «женщин» имеет свою предысторию. В одном из похищенных у «собачонок» писем герой обнаруживает собственный портрет: «...если бы ты знала, какой это урод. Совершенная черепеха

в мешке...» (III, 204). Именно уроды считались порождением женщин и нечистой силы²¹. Если вспомнить сомнения гоголевского «урода» относительно его происхождения («Может быть я сам не знаю, кто я таков» [III, 206]), то сверхъестественная способность героя видеть невидимое («Вы думаете, что она глядит на этого толстяка со звездой? совсем нет, она глядит на чорта, что у него стоит за спиной» [III, 209] получит «потустороннюю» мотивировку. Напомним также о его желании быть унесенным «с этого света» и о его обращении к покойной «матушке» спасти «бедного сиротку», которому «нет места на свете...» (III, 214). Обыгрывание в повествовании отмеченных выше аллюзий придает не только умозаключению Поприщина, но и самому гоголевскому безумцу значимую проблематичность.

Таким же проблематичным (в смысле его происхождения) оказывается в «Петербургских повестях» и Акакий Акакиевич Башмачкин (тоже «урод»: «низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат...» [III, 141]), обстоятельства рождения которого от «покойницы матушки» и отца-покойника («Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий» [III, 142]) остаются предельно неясными и запутанными²². Если же учесть кошунственную реакцию новорожденного на крещение («заплакал» и сделал «гримасу»), то причастность к его появлению на свет нечистой силы может показаться весьма вероятной, хотя и недоказуемой. Ссылка же «матушки», принявшей к тому же облик «старухи», характерный для склонной к оборотничеству ведьмы²³, на «судьбу», ограничившую возможности выбора имени героя именем его покойного отца («видно, его такая судьба»), также знаменательна: у судьбы, согласно народным представлениям, «женский характер» (она воплощает в себе «разрушающее женское начало»)²⁴, ее вмешательство в существование Акакия Акакиевича, синхронное акту рождения, предугадывает фатальную роль «женщины» в его жизни.

Отметим в этой связи принципиальную значимость «женских» свойств «новой шинели», уже «идея» которой действует на героя так, как морок или наваждение: «всё, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться» (III, 151). В качестве «приятной подруги жизни» (III, 154), за которую Башмачкин принимает шинель, она сбивает его с пути, соблазняя детски невинного героя отправиться на «вечер» (III, 158), где ее поведение приобретает характерную двусмысленность (собравшись уходить, Башмачкин «отыскал в передней шинель, которую не без сожаления увидел лежавшею на полу...» [III, 160]), т. е. ей приписываются черты блудницы²⁵.

В этом плане не таким уж невинным²⁶ выглядит поведение самого Акакия Акакиевича, возвращающегося с «вечера» и побежавшего «вдруг, неизвестно почему, за какую-то дамою», тут же «подивясь даже сам неизвестно откуда взявшейся прыти» (III, 160—161). Герой не может устоять перед женскими чарами, inferнальный характер которых он, подобно другим гоголевским персонажам, испытывающим на себе воздействие этих чар, не может осознать²⁷. Между тем эта случайная встреча с «дамой» оказывается для Башмачкина недобрым знаком, поскольку в ней угадывается проявление «судьбы»²⁸, связавшей его существование с потусторонним миром и напороочившей его превращение в финале в «мертвеца-чиновника» (III, 170), т. е. выходца с того света.

Примечательно, что сюжетным помощником этого «мертвеца», стремящегося отобрать шинель у своего обидчика, значительного лица, выступает «приятельница» последнего: отправившись к «одной знакомой даме, Каролине Ивановне, даме, кажется, немецкого происхождения» (III, 171), значительное лицо и лишается по дороге шинели. Подобно «не тому Шиллеру» (III, 37), жестяных дел мастеру из «Невского проспекта», Каролина Ивановна «не та» Каролина, т. е. не Каролина Шлегель, культовая фигура немецких романтиков, которую «тот» Шиллер называл «госпожа Люцифер»²⁹. Она принадлежит к миру петербургской «лжи» и призвана своим «немецким происхождением»³⁰ усиливать демонические ассоциации, косвенным образом подтверждающие возможную версию о «нечистом» происхождении самого Акакия Акакиевича.

Косвенным свидетельством этой «нечистоты» является и «светлый гость в виде шинели» (III, 169), связывающий Башмачкина в качестве «гостя», т. е. покойного, с потусторонним миром и «дамскую» тему с идеей «гощения»³¹. Эта же идея развивается и в «Невском проспекте», соотносясь с мотивом мнимого перевоплощения «гостя»: Пискарев, принявший юную блудницу за «божество», стремится узнать, «где оно опустилось гостить» (III, 18). Здесь же сюжет встречи с «дамой» актуализирует ее inferнальные свойства: в «красавице» угадываются черты демонологического существа; потому-то и подчиняет Пискарева своим чарам «это прелестное существо, которое, казалось, слетело с неба прямо на Невский проспект и, верно, улетит неизвестно куда» (III, 16). Не только оборотничество, но и способность летать уподобляют «красавицу» ведьме; эта «околдовавшая бедного Пискарева» блудница, наделенная сверхъестественными способностями, недаром состоит, как и полагается ведьме, в особых отношениях с нечистой

силой: «...она была какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину» (III, 22).

Пагубными оказываются последствия встречи с «дамой» и для Пирогова. Жена «не того» Шиллера не просто обманывает ожидания поручика, согласившись потанцевать с ним («немки всегда охотницы до танцев» [III, 43]), т. е. предаться греховному занятию³², но выступает в роли его погубительницы («...поручик Пиров был очень больно высечен» [III, 44]). Все это окружает образ «блондинки» инфернальными коннотациями, тем более существенными для понимания «судьбы» Пирогова, наградившей его разнообразными «талантами» (III, 36), в том числе и талантом танцора, что и в его случае оправдывается заключением повествователя: «Как странно играет нами судьба наша!» (III, 45).

Вообще подмена и путаница служат в «Петербургских повестях» важными характеристиками «дамского» поведения; сюжет встречи с «дамой», сбивающей героя с пути, связан с его отрицательной переориентацией под влиянием женских чар. Так, Чартков, которого «совершенно очаровала» заказавшая ему портрет «аристократическая дама» (III, 102), не только изменяет внешность, «чтобы произвести ею приятное впечатление на дам...» (III, 107), но и утрачивает талант художника. Репрезентируя отличающееся иллюзорностью и мнимостью «заколдованное» петербургское пространство³³, «дамы» вызывают обман зрения и чувств, искушают и морочат. Пискарева, например, зачаровывают «божественные черты» (III, 18) и «небесный взгляд» (III, 19) встреченной им незнакомки, неожиданная трансформация которой в «какое-то странное, двусмысленное существо» (III, 21) радикально меняет образ жизни «мечтателя», не желающего расставаться с обманувшим его и продолжающим морочить видением.

Инфернальные функции «дам», вовлекающих персонажей в грозные им разного рода опасностями «нечистое» пространство, резко проявляются в ситуациях и описаниях, маркирующих потустороннюю сущность женского начала. Вечером, когда на Невском проспекте зажигаются дышащие «обманом» фонари, непременно «из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня...» (III, 14). В «Носе» «в окне магазина» демонстрируется литографированная картинка «с изображением девушки, поправляющей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта с откидным жилетом и небольшою бородкою...» (III, 72). В «Шинели» Башмачкин останавливается с любопытством «перед освещенным

окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу, очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой» (III, 158—159).

Все эти «окна» и «окошки» с соблазнительными эстампами и картинами выполняют роль зеркала, служащего моделью «лжи» и позволяющего проникнуть в иной мир³⁴. При этом зрителю предлагается занять позицию «франта» и «мужчины» (подглядывание должно обернуться для него взглядом со стороны на самого себя), в облике которых угадываются характерные признаки «чорта»³⁵. Изображения «дам» (ср. также просьбу персиянина, давшего Пискареву опиум, «нарисовать ему красавицу» [III, 20]) связаны с «греховными» аспектами петербургского топоса, оказываясь знаками блуда, блудных мыслей и желаний. Хотя все они «нарисованы», т. е. не существуют в реальности, но на самом деле не менее реальны, чем все прочие петербургские «красавицы», поскольку тоже провоцируют самодеструктивное поведение героев.

Показательно в этом плане, что окном в иной мир становятся и сновидения Пискарева, где востребованной им на Невском проспекте юной блуднице вновь приписываются демонические значения: «Со страхом поднял глаза посмотреть, не глядит ли она на него: Боже! она стоит перед ним...». Взгляд ее «сокрушительных глаз» «разрушит и унесет душу» (III, 25)³⁶. Инфернальная сущность героини сновидческих картин, усиливающих признаки ее «демонизма», раскрывается и в ее оборотничестве, т. е. способности являться каждый раз «совершенно в другом виде» (III, 29). Неумение распознать двусмысленные свойства «красавицы», вовлекающей его в иной мир и тем самым сбивающей с пути, приводит Пискарева к окончательной потере ориентации и превращению в «жертву безумной страсти» (III, 33).

Эротическое влечение к «женщине», влюбленной в «чорта», уподобляет миру и идею «женитьбы», когда она овладевает сознанием или воображением героев «Петербургских повестей». Так, исчезновение носа, объясняемое происками «чорта» («Чорт хотел подшутить надо мною!» [III, 60]) или направляемых им «колдовок-баб» (III, 65), разрушает мечту Ковалева о выгодной женитьбе («...когда за невестою случится двести тысяч капиталу» [III, 54]). «Шуткой» оказываются вопросы молодых чиновников о предполагаемой «свадьбе» (III, 143) Башмакина и его семидесятилетней хозяйки; «подшутила» над ним и шинель, на которой «как будто бы он женился...» (III, 154)

и которую отнимают у него «какие-то люди с усами, какие именно, уж этого он не мог даже различить» (III, 161), наделенные признаками бесов³⁷. Грезой сумасшедшего оборачивается «счастье» (III, 209), обещанное директорской дочке влюбленным в нее мнимым «испанским королем». Пародией на рыцарскую модель поведения³⁸ выглядит замышляемый Пискаревым «подвиг» спасения блудницы путем женитьбы на ней; «оригинал мечтательных картин» разрушает его «легкомысленный план» (III, 31).

Между тем образы «дам» в «Петербургских повестях» не делятся не одними только негативными чертами. Существенная декларируемая повествователем в «Невском проспекте» связь женщины со «всем чистым и святым», недаром ведь она «красавица мира, венец творения» (III, 21); «красота, красота нежная... она только с одной непорочностью и чистотой сливается в наших мыслях» (III, 22). В идеале она может быть и «ангелом-хранителем» героя, прототипом изображаемого художником «божественного и святого» (III, 30). Не случайно сакральными признаками «невесты» (чистота и непорочность) наделяется в «Портрете» картина художника-отшельника, обладателя «небесной кисти» (III, 111).

Гоголя интересует не антитеза женщины-ангела и женщины-демона, но амбивалентность женской красоты и двойственность функций женщины, способной и сбивать с пути, и духовно возвышать. Если в сфере профанического (т. е. в «обманном» петербургском пространстве) «красавице» приписываются демонические значения, так как красота оказывается «ложью», то в сфере сакрального (в сакральном пространстве, куда мечтают прорваться герои из пространства «обманного»), красоте возвращается ее божественный смысл³⁹. Женщина становится причастной к тайне чаемого преображения мира и сама воспринимается как тайна, разгадать которую бессильны видящие женщину в кошунственном свете («влюблена в чорта»), замороженные «ложью» герои «Петербургских повестей».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX вв.). — С.-Пб., 1994. — С. 59

² Гинзбург Л. О психологической прозе. 2-е изд. — Л., 1977 — С. 58

³ Ср. «Женщина — святое существо; она гений-хранитель человечества; Не напрасно Дева и Матерь — основной символ нашей религии» (Переписка Н.В.Станкевича. 1830—1840 — М., 1914 — С. 592)

⁴ См.: Давидович М. Г. Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX в. // Русский романтизм. — Л., 1927. — С. 91

⁵ См. там же. С. 93—95.

⁶ См.: Манн Ю. В. «Сквозь видный миру смех...»: Жизнь Гоголя. 1809—1835 гг. — М., 1994. — С. 194—195.

⁷ См.: Розов В. А. Традиционные типы малорусского театра XVII—XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя // Памяти Н. В. Гоголя. — Киев, 1911. — С. 158—162.

⁸ Ср.: Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М., 1995. — С. 16—17.

⁹ Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н. В. Гоголь. — С.-Пб., 1994. — С. 46.

¹⁰ К. Мочульский говорит о злой красоте у Гоголя и ее аморальности (Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. — С. 17).

¹¹ Маркович В. Петербургские повести Н. В. Гоголя. — Л., 1989. — С. 134.

¹² См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. — М., 1993. — С. 277. О значении этой темы для Гоголя см.: Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». — Л., 1987. — С. 70—72.

¹³ Блуд и есть блуждание, т. е. «уклонение от прямого пути, в прямом и переносном смысле...» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М., 1994. — Т. 1. — Кол. 244). Ср.: «Блуд — производное от “блуждать”, “блудить”, т. е. скитаться, сбившись с дороги» (Русский демонологический словарь / Автор-сост. Т. А. Новичкова. — С.-Пб., 1995. — С. 58).

¹⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. — М.; Л., 1938. — Т. III. — С. 45. Далее ссылки на это издание с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами приводятся в тексте.

¹⁵ Это «ложь не словом, но плотью, а через нее и всей личностью» (Мацейна А. Тайна подлости // Антихрист (Из истории отечественной духовности): Антология. — М., 1995. — С. 390).

¹⁶ Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Структура текста-81: Тезисы симпозиума. — М., 1981. — С. 58.

¹⁷ Ср.: Успенский Б. А. Избр. труды. — М., 1994. — Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. — С. 323.

¹⁸ Вайскопф М. Сюжет Гоголя. — С. 123.

¹⁹ Ср.: Шпикер С. Переворот мистического зрения: К вопросу о соотношении внутреннего восприятия и познания у Гоголя // Гоголевский сб. — С.-Пб., 1994. — С. 29.

²⁰ См. о мистике и мистическом опыте: Булгаков С., прот. Православие: Очерки учения Православной Церкви. 3-е изд. — Paris, 1989. — С. 308.

²¹ См.: Орлов М. А. История сношений человека с дьяволом. — М., 1992. — С. 38.

²² Ср.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя. — С. 317; Кривонос В. Ш. Фольклорно-мифологические мотивы в «Петербургских повестях» Гоголя // Известия РАН. Сер. лит. и яз. — 1996. — Т. 55. — № 1. — С. 51.

²³ См.: Славянская мифология: Энциклопед. словарь. — М., 1995. — С. 71.

²⁴ Ковшова М. Л. Концепт судьбы. Фольклор и фразеология // Понятие судьбы в контексте разных культур. — М., 1994. — С. 141.

²⁵ См. подр.: Кривонос В. Ш. Шинель-блудница (Вокруг «Шинели» Гоголя) // Творчество Н. В. Гоголя: истоки, поэтика, контекст. — С.-Пб., 1997 (в печати).

²⁶ Ср.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме. — М., 1996. — С. 462.

²⁷ Ср. реакцию Хомы Брута в «Вии». «...никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело» (II, 188); поведение Пискарева в «Невском проспекте»: «С тайным трепетом спешил он за своим предметом, так сильно его поразившим, и, казалось, дивился сам своей дерзости» (III, 18).

²⁸ О понимании встречи как проявлении судьбы и о восприятии встречи с женщиной см.: Славянская мифология. — С. 125.

²⁹ Берковской Н. Я. Романтизм в Германии. — Л., 1973. — С. 22.

³⁰ См. об иконографической традиции изображения бесов в немецком платье: Успенский Б. А. Избр. труды — Т. I. — С. 55.

³¹ О покойном как «госте» и идее «гощения» см.: Невская Л. Г. Семантика дороги и смежных представлений в погребальном обряде // Структура текста. — М., 1980. — С. 231—232. Представление о шинели как «светлом госте» (ср. интерпретацию этого образа в романтическом ключе: Смирнова Е. А. Жуковский и Гоголь (К вопросу о творческой преемственности) // Жуковский и русская культура. — Л., 1987. — С. 257) не случайно возникает в сознании повествователя вслед за рассуждением о Башмачкине как «существе», которое «без всякого чрезвычайного дела» сошло «в могилу» (III, 169).

³² См.: Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. — М., 1994. — Т. I. — С. 345; Демонологический словарь. — С. 602.

³³ См.: Кривонос В. Ш. Мотив «заколдованного места» в «Петербургских повестях» Гоголя // Кормановские чтения. — Ижевск, 1995. — Вып. 2. — С. 139—147.

³⁴ См.: Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1988. — Т. XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. — С. 9—11.

³⁵ Ср.: Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. — С.-Пб., 1994. — С. 23.

³⁶ Ср. в «Вии»: «Труп уже стоял перед ним на самой черте и вперил на него мертвые, позеленевшие глаза» (II, 210); в «Портрете»: «Со страхом вперил он пристальнее глаза... портрет открыт весь и глядит мимо всего, что ни есть вокруг, прямо в него, глядит просто к нему во внутрь...» (III, 89).

³⁷ Ср.: Аверинцев С. С. Бесы // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. — 2-е изд. — М., 1987. — Т. I. — С. 169—170.

³⁸ Об актуализации этой модели в русской культуре первой трети XIX в. см.: Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре — С. 59. Ср. рассуждение Гоголя в статье «О средних веках» об отношении рыцаря к женщине (VIII, 21). См. описание рыцарской модели поведения: «Подвиг должен состоять в освобождении или спасении дамы от грозя-

шей ей ужасной опасности» (Хейзинга Й. Осень Средневековья. — М., 1988 — С. 82).

³⁹ В статье «Женщина в свете», помещенной в «Выбранных местах из переписки с друзьями», Гоголь писал: «Красота женщины еще тайна. Бог недаром повелел иным из женщин быть красавицами; недаром определено, чтобы всех равно поражала красота, — даже и таких, которые ко всему бесчувственны и ни к чему неспособны» (VII, 226).

А.А. Фаустов

АВТОРСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ И.С. ТУРГЕНЕВА
КАК ПАРАДОКС
Статья вторая

Если воспользоваться параллелью из лингвистической типологии, то субъекта тургеневского мира можно было бы назвать «эргативным»: даже когда он действитель, он не стоит в «именительном падеже» и мыслится как лицо претерпевающее. Пребывая в *геометрическом* центре событий, он никогда не выступает по отношению к ним *agens'ом*, центром *энергетическим*. Отсюда чрезвычайно странная, анахроничная система повествования в подавляющем большинстве тургеневских рассказов и повестей. Собственно история здесь обычно взята в ситуативную рамку, функциональное содержание которой — передача голоса основному субъекту речи; причем зачастую этот акт является сугубо орнаментальным и демонстративно сокращается почти до нуля (ср., к примеру, в «Асе»: «...начал Н.Н....» [7; 71]¹). (Потому и в романах Тургенева, — где повествователь достаточно персонифицирован для того, чтобы возникла иллюзия рассказывания², — отсутствие такой передачи выглядит как завершение тенденции, как «минус-прием», эффективный постольку, поскольку в «большом» тексте [ср. «романное» построение «Вешних вод»] рамка «потерялась» бы, перестала бы ощущаться как конструктивный фактор.)

Не менее значимо, что такая история целиком *замкнута* в прошедшем времени (ср. упрек, сделанный Тургеневым А.Н. Луканиной: «...у вас рассказ несколько раз прерывается возвращением к прежнему, старому, — этого делать не следует...» [B2; 203]), которое, при всей его *элегичности*, наделено у Тургенева особой семантикой. У «поздних», *элегиков* (типа

Баратынского) декларируется **роковая** разность между *было* и *есть*; и подобный пафос не был чужд ни Тургеневу, ни людям, ему близким. Так, в финальном абзаце «Аси» (где прошедшее нарративное время «перебивается» настоящим речевым) можно прочитать: *тот* цветок гераниума «...до сих пор издает слабый запах, а рука, мне давшая его... может быть, давно уже тлеет в могиле...» (7; 121) (ср. письмо к Тургеневу В.П.Боткина (1864), посланное из Спасского: «Все напоминает тебя. Страница жизни твоей... наконец перевернулась — и в перспективах ее уже не видно ничего общего между тобою и этими старыми, юношескими местами»³). Более того, в некоторых тургеневских произведениях (в «Дневнике лишнего человека», например, или в «Фаусте», в котором последнее письмо героя отстоит от трагических событий [и от остальных писем, синхронно фиксирующих их завязку] на три года и звучит как завещание) — сам *автор* навсегда прощается с миром живых, возводя тем самым разрыв времен в абсолютную степень.

И все же суть тургеневского «ретроспективизма» не в этом. В «Переписке» герой однажды посетует: «...и воспоминаний у меня нет, потому что во всей моей прошедшей жизни я ничего не нахожу, кроме собственной моей особы» (6; 165). Воспоминания у Тургенева — еще и история не «Я», но «Другого» (и в этом смысле элегическое внимание к *минувшему* «Я» — первая ступень на пути к такому радикальному повороту): Ich-Erzählung у него — не Von-Mir-Erzählung, ибо «Я» — лишь олицетворенное условие, позволяющее рассказать о *встрече* с *Неведомым*. Поэтому использование фигуры рассказчика (имплицитного или явного, берущего слово сразу или проявляющегося сначала в качестве персонажа рамочной ситуации) — это повествовательный способ подчеркнуть «эргативность» субъекта, обозначить ряд замещений, в ходе которых (не формальный, но подлинный) источник речи отодвигается все дальше и дальше от воспринимающего. И такое анонимное по своей сути говорение с максимальной отчетливостью запечатлено в «Сне»: мать героя «...принялась рассказывать... Так это все было странно, точно она все это делала во сне, точно она сама отсутствовала, а кто-то другой говорил ее устами или заставлял ее говорить» (11; 277). В этом же ключе можно истолковать и эпистолярные отзывы о Тургеневе Н.А.Герцен (1848—9): «Он для меня как книга, рассказывает, — интересно, но как дело дойдет до души — ни привету ни ответу»; «...часто глядя на него мне кажется, что я вхожу в нежилую комнату, сырость... проникает... тебя насквозь... хочется выйти поскорее на свет, на тепло»⁴. Человек как *книга* или *нежилая*

комната — метафоры отсутствия внутреннего средоточия, того, что делает внешнюю оболочку продолжением «Я», которое здесь оказывается фиктивным.

Тем не менее среди современников Тургенева бытовало стойкое убеждение в его чрезмерном эгоцентризме (и даже своего рода литературном эксгибиционизме); и это — едва ли не главный пункт обвинения Тургенева-Кармазинова в «Бесах». Один из слушателей «Mersi» («прекрасный молодой человек, тихий и благородный») произнесет из зала: «...если б я имел счастье так полюбить, как вы нам описали, то... не поместил бы про мою любовь в статью, назначенную для публичного чтения...». (То, что упоминается здесь именно любовь, а Хроникер чуть раньше, и с той же интонацией, высказается о «первом поцелуе», — не случайно. Б.Н.Чичерин с особенным негодованием напишет, что в Тургеневе не было никакой «нравственной сдержки»; и в качестве примера укажет как раз на «Первую любовь», где автор — и это было у всех на устах — «...изобразил своего отца с нравственно весьма непривлекательной стороны»⁵. Ср. тургеньевские признания-оправдания [В2; 79].) В том же духе — о чем подробно уже говорили Ю.Никольский и А.С.Долинин, сославшись и на соответствующее письмо Достоевского к Н.Н.Страхову, — высмеивается в «Бесах» «Казнь Тропмана» (она «спроецирована» в романе на изустно известную легенду о поведении Тургенева-юноши во время пожара на корабле): «Вся статья эта... написана была единственно с целью выставить себя самого»⁶. (Ср. еще мнение Достоевского о личности Тургенева, сохраненное Е.Н.Опочининым: «...ему надо всем нравиться, надо, чтобы все его хвалили и превозносили <...> чтобы все взоры были обращены на него, чтобы следили за каждым его движением»⁷.)

И подобным же образом (хотя и с разными смысловыми и оценочными ударами) писали о Тургеневе отнюдь не одни только его недоброжелатели. П.В.Анненков вспоминал о «молодом» Тургеневе, что тот жил как «...всемирный ребенок, Weltkind, не обязанный помнить свои обязательства и заниматься тем, что говорит»; и далее: «...он удерживал за собой право играть доверием людей...» и «...не очень долюбивал тех осторожных господ, которые защищали себя от увлекательности его речей...»⁸. Если Достоевский и Чичерин усматривали в *актерстве* Тургенева неприкрытую форму самолюбования (оборачивающегося в его творчестве — *выставлением* своего «Я» и сопутствующим этому «бесстыдством»), то Анненков увидит другое — артистическую бесконтрольность слов и поступков. И дело не ограничивается этой тургеньев-

ской страстью «изобретать сцены и думать о театральной постановке их» (по выражению Анненкова). П. Д. Боборыкин — во вполне «объективистских» мемуарах, относящихся к совсем уже другому периоду (60—80-е гг.), — с некоторым изумлением (и объясняя это на свой лад) отметит способность Тургенева «... сразу человеку малознакомому говорить о таких обстоятельствах своей жизни, которые обыкновенно усиленно припрятываются» (В2; 9). Если попытаться привести теперь к общему знаменателю эти достаточно пестрые суждения, то мотивом, их объединяющим, будет — склонность Тургенева к само-презентации. Причем тургеньевские «нескромность» и «необязательность» — феномены явно одного порядка; и свидетельствуют они — о том, что само-представление это носило во многом безличный характер, развертываясь как процесс, в котором тургеньевское «Я» как бы не участвовало.

Впрочем, сам Тургенев еще в «Месiacе в деревне» создаст автопародию, отчасти упреждающую эти нападки. Ракитин во время прогулки пригласит Наталью Петровну полюбоваться одним из окрестных видов и в восхищении нарисует — в типично тургеньевском стиле — эффектный словесный пейзаж. А героиня язвительно ему скажет: «Вы очень тонко чувствуете так называемые красоты природы и... говорите об них... так изящно, так умно, что... природа должна быть вам несказанно благодарна за ваши изысканно-счастливые выражения...». Здесь тот же, что и в «Мерси», пародийный сдвиг от предмета к субъекту, но не только это. Речь (в том ее облике, какой она получает в «передразнивающей» тираде Натальи Петровны) не только *выставляет* героя, но — *тщится* построить взамен видимой другую, улучшенную реальность⁹. Эта словоохотливость Ракитина и его любовь к *изысканно-счастливым выражениям* будут прокомментированы затем еще раз (и несколько иначе) — Шпигельским: «...у этих умников все язычком выходит, болтовней (в диалоге обсуждаются сердечные дела в доме Ислаевых — А.Ф.). Вы, Лизавета Богдановна, и впредь не бойтесь болтунов: они не опасны, а вот те, что больше молчат... те вот опасны» (3; 75—76, 118). *Болтовня* сублимирует «обозначаемую» реальность еще и в том смысле, что позволяет говорящему удерживаться на дистанции от нее, «переносить» ее, ничего не совершая, не «подкрепляя» свою идентичность действием. (Ср. такой чичеринский приговор Тургеневу: «Сам он постоянно готов был унижаться и выстав-лять себя трусом, лгуном и подлецом. И это он делал даже с некоторым удовольствием, ибо через это слагалась всякая нравственная ответственность за свои поступки»^{5а}.)

Глядя на брошенную героем Варю, рассказчик «Андрея Колосова» откроет для себя: «...горе такого рода, болтливое горе, в сущности гораздо истиннее всех молчаливых страданий» (5; 28). Это утверждение как будто бы противоположно тому, что говорилось в «Месяце в деревне». Однако в действительности: *болтливое горе* — чувство, которое не в состоянии сконцентрироваться на себе самом именно потому, что иначе оно бы человека уничтожило. Говоря, он спасается от себя, отстраняется от мучающей его боли. Но самое важное (если абстрагировать все эти случаи *пустого* употребления слова) — то, что *болтовня* вообще экранирует собой нечто другое: выговаривая его, его же и прячет. И итоговую формулировку этого «принципа несоответствия» мы находим в «Стук... стук... стук!». Рассказчик вспомнит одну даму, которая «...напыщенным языком, с... театральными жестами... рассказывала мне о впечатлении, произведенном на нее смертью ее сына — об ее “неизмеримом” горе, об ее страхе за собственный рассудок... А неделю спустя я узнал, что бедная женщина действительно с ума сошла» (10; 280). (В воспоминаниях Я.П.Полонского также пересказана эта тургеневская история. И резюмируется она так: «...нельзя знать, каким фразам верить, каким не верить. Иногда и правда облекается в подозрительно неестественные формы» [B2; 419].) *Мелодраматических* речей хватает барыне на одну неделю — чтобы не потерять свой рассудок сразу. И в том же расщепленном плане воспринимается предсмертное письмо Теглева, которое все — фальшь и пошлая фраза; но вместе с тем в нем говорится, среди прочего риторического *вздора*, — о «тайне, которую он унесет в могилу» (10; 294). Что и исполнится.

Скрываемая *тайна* и есть подлинное содержание такой — производящей впечатление или некая проявленной откровенности, или столь же неуместной аффектации — «непрозрачной» речи. Отсюда хорошо понятно саркастическое тургеневское наблюдение: «Если немецкий автор рассказывает мне что-нибудь трогательное — то он не может удержаться, чтобы не указать одним перстом на свои заплаканные глаза — а другим не подать мне, читателю, скромного знака, чтобы я тоже не оставил без внимания тот предмет, который растрогал его!» (П12-1; 425) (ср. известный совет, высказанный в письме к К.Н.Леонтьеву (1860): «Поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления...» [П4; 135]). Искусство *тайной психологии* — это искусство вуалирования, живописи белым по белому, маскировки — но особого рода. Если Гончаров

старательно конструировал систему «ложного Я» (в терминах Р. Лейнга) и вводил в текст подставных *двойников*, синтагматически расподобляя себя, то Тургенев, напротив, свое «Я» нарочито обнажал, *выбалтывал* все секреты — и тем обезоруживал противников, обращавших свой гнев не на него, а на поверхность репрезентирующих его субъектов тех или иных акций. Или, коротко и несколько утрируя: Гончаров был человеком скрытным, а Тургенев — игровым.

(Полярный этому случай — *опасное* (по слову Шпигельского) молчание, и с ним мы встретимся в «Бретере». Лучков, который «...в часы... откровения... становился сперва неловким и пошлым, а потом, с досады, грубым до плоскости.», — «...решился... оставаться загадкой...» (5; 46). И истинное решение такого вынужденно загадочного молчания — не слово, но выстрел. Впрочем, у Тургенева и здесь все не обходится без двусмысленности. Кистер, который долго думал, что Лучков всегда лишь «ломается», скрывая настоящие свои чувства, смертельно обманывается на его счет. Но Кистер — слишком немец; и его идеалы изображены не без авторской иронии: «Нет, не такими словами высказал бы Кистер преданному другу тайну любви своей. . В избытке счастья...» и т. д. (5; 62). И именно в связи с Лучковым не зря всплывает в тексте излюбленный тургеневым образ *Неведомого*: «В Лучкове было что-то загадочное для молодой девушки... Так точно дети долго смотрят в глубокий колодезь, пока разглядают, наконец, на самом дне неподвижную, черную воду» (5; 56—57). Так что даже молчание (причем явно себя дискредитирующее) не до конца лишается у Тургенева *маскирующей* роли; и может рассматриваться как редуцированная, бесшумная речь. Кроме того, здесь *возможен* и другой поворот проблемы. *Болтовня* — состояние не только *непрозрачное*, но и *котложенное*: она отсрочивает то страшное, что должно произойти, «перекодирует» мир для того, чтобы придать ему на время видимость безопасности. Поэтому перестать говорить — значит, в конечном счете, привлечь к себе внимание *нечто* и с неизбежностью сделаться его жертвой или агентом.)

Болтовня — не единственная в тургеневской реальности разновидность замещающего поведения. Общее место в воспоминаниях о Тургеневе — удивление (с тем или другим знаком) перед его «игривым воображением» (Б.Н. Чичерин), склонностью «импровизировать», «присочинять истории» (А.Я. Панаева). И механизм такой игры фантазии точно описал Анненков: «При первом намеке на какую-либо тему в уме его возникала масса аналогичных примеров, которыми он и подменивал

главный возникший вопрос»^{8а}. Вся суть в этом *подменивал*; и тут опять-таки — кардинальное различие между Тургеневым и не менее «имагинативным» по натуре Гончаровым. Для второго воображение было синонимом спонтанного творчества; для первого — прежде всего инструментом, позволяющим «пересоздать» событие (или тему разговора), как бы переместить их в иную систему координат. Отсюда и столь же известная любовь Тургенева к пародированию (зачастую довольно-таки колкому и обидному), карикатурным «преувеличениям» (Е.Я. Колбасин), выдумыванию анекдотов (даже про ближайших друзей) и т. п. И оборотная сторона такого *импровизирования* — мнительность (которая также была притчей во языцех среди знавших Тургенева): «...стоило ему услышать а разговоре какой-нибудь намек на значение числа 13, как Иван Сергеевич тотчас... как бы суживался и уходил в себя. Он ужасно боялся ночи и снов, а в особенности пугало его во всех видах и всегда чувство смерти»¹⁰. Тургеневская мнительность — припадок *фантазера*, который внезапно натолкнулся на *тему* не из этой реальности и сознание которого охвачено метафизическим головокружением. Если Гончаров (человек также крайне мнительный) опасался в первую очередь вторжений на территорию своей личности разного рода выведывающих его писательские и пр. тайны недругов (орудий судьбы); то Тургенев испытывал страх перед всем, что как-то ассоциировалось у него с *Неведомым*. Тургенев именно *суживался* (по удачному выражению К.К. Случевского), как будто освобождая для *нечто* поле владычества; тогда как Гончаров — *сжеживался*, как мимоза от грубого прикосновения.)

Приблизительно так же, как фантазия и мнительность, соотносены между собой у Тургенева *болтовня* и афатического типа расстройства речи (затрагивающие сферу декодирования). Наиболее очевидный («клинический») пример этого — трагическая фигура Латкина из рассказа «Часы». Паралич, с ним случившийся, был «свойства довольно странного»: «...мозг его действовал правильно; зато язык его путался и вместо одних слов произносил другие: надо было догадываться, что именно он хочет сказать. // "...Чу, чу, чу, — лепетал он с усилием — он всякую фразу начинал с чу-чу-чу, — ножницы мне, ножницы..." А ножницы означали хлеб». И еще один фрагмент рассказа, когда Раиса от испуга онемела (!) и ее отец весь *кривляется, подергивается, семенит на месте и подпрыгивает*: «Что за нечеловеческое отчаяние терзает это несчастное существо? Что за "пляска смерти"?» (11; 240—241, 260) (ср. в «Жиде» сцену, где Гиршеля отправляют на висе-

лицу: «Мучительная тоска разлуки с жизнью... выражалось у несчастного... такими странными, уродливыми телодвижениями, криками, прыжками, что мы все улыбались невольно, хотя и... страшно жутко было нам» [5; 131]). Человек, утративший способность владеть своими словами, теряет контроль и над своим телом. И *нечеловеческие* конвульсии, сотрясающие его плоть (и вызывающие у зрителей одновременно ужас и смех — то, что по *сю* сторону смерти друг с другом несоединимо; ср.: «...ничто не равняется трагизму кораблекрушения или пожара на море, кроме их комизма» [14; 196]), — это как бы крайний предел речи, превратившейся в телесный пароксизм невыразимого, непереносимого *отчаяния*. (Естественно, что и эта, «проваливающаяся» в измерение *тайны*, речь не избегает у Тургенева компрометации: «...мы всегда тут-то и подозреваем глубину: человек мямлит, оттого что язык у него с подсосом, а мы думаем: о! сколько у него мыслей! Выразить всего не может!» [П7; 31].)

Не менее характерна и фоно-семантическая логика распадающейся, «дырявой» речи Латкина (имя которого — от: *латать, латка* — также втянуто в эту игру). Монотонное *чу-чу-чу* («трехстопный» ритм, напоминающий о *стук-стук-стук*) по своему звуковому узору пересекается с плясовым приговором, воспроизведенном в двух тургеневских рассказах (герои которых тоже наделены весьма эксцентричной пластикой и языковой манерой!) — «Бригадире» («Шилды-будылды да начикичкиалды!..» [10; 58]) и «Отрывках из воспоминаний — своих и чужих. II. Отчаянный» («Начики-чиалды, чух-чух-чух!» [13; 45]). И эти повторяющиеся звуко сочетания (держатся на шипящем *ч*) — *чу, чух, чик* — сближены и по смыслу¹¹ (не без пародийного эффекта): *чу* = 'слышь'; *чух* = возглас, которым сзывают свиней; *чик* — ср.: *на чику* = 'наготове, в ожидании чего-либо'. (Кроме того, *чик* — это еще и отглагольное существительное от *чикать* = 'резать ножницами'; так что, возможно, замена в речи Латкина *хлеба ножницами* мотивирована не только ассоциативным семантическим переносом [с опорой на *резать*], но и этим дальним звуковым «фоном».) Одним словом, все три звуковых комплекса сопряжены с идеей *внимания*, «бессознательно» выполняют фатическую функцию. И они напрямую связаны с той коммуникативной ситуацией, когда говорящему, который не в состоянии передать нужную информацию, приходится лишь снова и снова заявлять о себе, привлекать к себе слушателя, взывать к расшифровке своих «косноязычных» сигналов. И сами его конвульсии тогда — нечто вроде искривленных восклицательных знаков.

В этом общем афатическом контексте особый смысл получает повышенный интерес Тургенева-писателя ко всякого рода орфографическим ошибкам своих героев (причем иногда в моменты самые патетические), неправильному произношению и т. п. искажениям речи, которые захватывают «означающее» и ориентированы по оси «селекции». М.М.Ковалевскому Тургенев рассказал такой анекдот. Однажды он отправился выразить благодарность Ламартину и по дороге придумал фразу: «...как муха, попавши раз в янтарь, переживает столетия, так и я обязан вам тем, что не сразу исчезну из памяти французских читателей». И финал истории: «Фраза-то была придумана недурно... да мало в ней было правды. Ведь не муха же я, да и он не янтарь. И что же вышло? Как стал я говорить ему свою фразу, так и смешался; твердил: муха... янтарь... Но кто муха и кто янтарь — этого Ламартин так себе и не выяснил» (В2; 149). Здесь как будто бы нарушаются правила «комбинаторики»; однако конечная причина путаницы — в том, что «неточно» были подобраны сами имена. И потому как Тургенев не мог для себя соотнести слова с их референтами, так этого не смог сделать в результате и Ламартин.

Эта утрата способности к правильному называнию вещей сродни утрате идентичности, возможности распоряжаться своим «Я». Если *болтовня* — такая речь, которая лишь частично отрывается от референтного слоя и от субъекта (и потому поддается рефлексии, может быть «проверена» на истинность и присвоена говорящим); то *афатический* нарратив находится в двойной недостижимости — в некоем «безвоздушном» анонимном пространстве. Он строится как бы сам по себе; и неудивительно, что сквозь его «латки» может проглянуть нечто **Другое**. В мучительном сне, который увидит герой рассказа «Сон», особо выделена странная речь «*ночного*» отца: «...сердитое, точно медвежье, бормотание...» и т. д. Затем, наяву, барон будет разговаривать так же: «Он... оканчивал каждую свою речь каким-то неясным внутренним бормотаньем» (эти обертоны речи как будто издаются не говорящим, а рождаются сами). И завершится рассказ описанием преследующей героя галлюцинации — непонятных звуков, доносящихся из-за высокой стены: «...живой ли человек стонет, или это мне слышится протяжный и дикий вой взволнованного моря? И вот он снова переходит в то звериное бормотание...» (11; 271, 274, 290). Это страшное, неопознаваемое *бормотание* — глухой говор *Неведомого*, отталкивающий тургеневского человека так же, как манили его прекрасный женский голос и звуки музыки, долетающие из мира *Желанного*. И это *звериное бормо-*

тание — то, во что «срывается» *болтовня*, «пустая» речь, пытающаяся отсрочить приближение *силы*, которой — *нет сопротивления*, которая — *без зрения, без образа, без смысла*.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее тургеневские тексты цитируются по: Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. — М., Л., 1961—68 (сочинения — с указанием тома и страницы, письма — с указанием тома, страниц и пометой П); воспоминания о Тургеневе (если нет особых ссылок) — по: И.С.Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1969 (с указанием тома, страниц и пометой В).

² Ср., к примеру. Манн Ю.В. Автор и повествование // Историческая поэтика. — М., 1994. — С. 450—451 и др.

³ Боткин В.П., Тургенев И.С. Неизданная переписка, 1851—1869. — М.; Л., 1930. — С. 209.

⁴ Русские Пропилеи. — М., 1915. — Т. 1. — С. 247, 262.

⁵ Русское общество 40-50-х годов XIX в. — М., 1991. — Ч. II Воспоминания Б.Н.Чичерина. — С. 98, ^a С. 99.

⁶ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 т. — Л., 1974. — Т. 10. — С. 369, 370.

⁷ Опочинин Е.Н. Беседы о Достоевском // Звенья. — М.; Л., 1936. — № 6. — С. 457, 476.

⁸ Анненков П.С. Литературные воспоминания. — М., 1983. — С. 376; ^a С. 372.

⁹ Так же воспринималась (в том числе и литературоведами) манера повествования самого Тургенева. Ср., к примеру, в тонкой статье — Эйхенбаум Б.М. Артистизм Тургенева // Эйхенбаум Б.М. Мой современник. — Л., 1929: «Фраза владеет им...»; «У него все “стилистично” — и пейзаж, и герой, и лирика...»; «Он говорит очень грустные и “трагические” слова — но так, как говорит актер, произносящий монолог в публике, или так, как ведут интересную беседу в светском салоне...» (С. 96—97, 93) и т. д.

¹⁰ Случевский К.Н. Новые повести — Спб., 1904. — С. 101—102.

¹¹ Опираюсь на толкование словаря В.И.Даля.

«УХОД» ГЕРОЕВ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО
(к проблеме авторского сознания)

Проблема авторского сознания в системе литературного произведения вариативна, по-разному проявляется в сюжетной линии. Б.О.Корман отмечал, что в ряде произведений («Записки из подполья» Ф.М.Достоевского, «Хорошая жизнь» И.А.Бунина и др.) «дистанцированность от «я» все усиливается по мере развития действия». И еще более существенное наблюдение: «...жертвы рассказчиков («Кроткой» и «Записок из подполья» — Г.К.) оказываются (и становятся все больше и больше) носителями нравственного начала...»¹.

Мотив прозрения оказывается ведущим в истории русского романа, русской прозы. с ним связана сюжетная развязка многих произведений, повествующих об «уходе» героя, о его конце, смерти².

Обозначенная тема не связана с обычными романскими или, по Пушкину, романическими историями. «Уход» героя — переломный момент в его жизни, кризисное состояние, ощущение нового. «Уход» так или иначе выражает драматизм судьбы героя, его решимость и неуверенность, проблески счастья в несчастье. То есть мотивы «ухода» всегда носят нравственно-философский характер.

В произведениях Достоевского уход героя — выбор жизненного пути, человеческое прозрение, крах умозрительных теорий — целая концепция человеческой жизни в ее различных видах, ее конфликтах, ее динамике. Острую драматическую ситуацию в «Бедных людях» создают прощальные письма героев. Неожданная смерть Горшкова. Господин Быков, «предрекающий» болезненной Вареньке «неминуемую смерть» в петербургской квартире. «Неизменное» решение Вареньки и ее боязнь будущего. Терзания одинокого Макара Девушкина («Да ведь что же фальбала? Зачем фальбала? Ведь она, маточка, вздор! тут речь идет о жизни человеческой...»), их радости и печали на пороге «новой жизни». К ней причастен и Макар Алексеевич: «Я, маточка, перееду с моей квартиры на вашу старую и буду нанимать у Федоры. Я с этой честной женщиной теперь ни за что не расстанусь...». И в последнем письме: «...у меня и слог теперь формируется...». Ожидание, обновление, надежда.

В «Униженных и оскорбленных» «уход» героев составляет главное содержание «Эпилога», романа с детективной сюжетикой. В «Эпилоге» несколько «микросюжетов»: «Я» литератора Ивана Петровича, Алеша—Наташа, Маслобоев с его заботами, Николай Сергеевич. Нетерпеливое ожидание Николая Сергеевича, его многозначительная реплика об ожидаемом отъезде: «Перемена места — значит перемена *всего!*» «Через две недели можно и ехать...». Нелли умирает как раз через две недели. Невольно напрашивается вывод о фатальном исходе в судьбах героев, в частности Нелли. Субъектные и внесубъектные формы выражения авторского сознания пересекаются, включаются в сюжетное действие произведения. Рассчитанный по дням и часам уход Нелли напоминает смерть Ипполита в «Идиоте» с его знаменитой исповедью, знанием чужих тайн, «анекдотов», сбывающимися предчувствиями. В «Идиоте» тот же временной архетип — «Прошло две недели после события...» (ч. 4, гл. IX), «Ипполит скончался в ужасном волнении и несколько раньше, чем ожидал, недели две спустя после смерти Настасьи Филипповны» (ч. 4, гл. XII «Заклечение»).

Так же, как и Нелли, Ипполит своим посредничеством, притяжением провоцирует действия, переживания других героев романа. «Я *туда* ухожу, — поясняет свой приход Ипполит князю Мышкину, — и в этот раз, кажется, серьезно. Капут! Я не для сострадания, поверьте... Я уж и лег сегодня, с десяти часов, чтоб уж совсем не вставать до самого того времени, да вот раздумал и встал еще раз, чтобы к вам идти... стало быть, надо» (гл. VIII). Надо! Надо для того, чтобы еще раз объяснить, чтобы высказать свое знание через незнание, сомкнуть, сблизить неотвратимое с житейским, человеческим.

Очень значимо авторское видение перевоплощения Нелли, ее нравственное преображение. Иван Петрович свидетельствует: «...я с радостью видел, что озлобленное сердце размячилось и душа отворилась для нас всех. Она с каким-то болезненным жаром откликнулась на всеобщую любовь, которою была окружена, в противоположность всему своему прежнему, развившему в ней недоверие, злобу и упорство» («Эпилог. Последние воспоминания»). Действительно, перемена *всего!*

Рассказ Нелли «о чудесах других земель» предваряет картины «золотого века» в «Подростке» и «Сне смешного человека», ее сновидения с символическим образом дедушки сливают то, что может быть, и то, что есть, ее ладанка с письмом одновременно и загадка, тайна, и разгадка.

Особый микросюжет в «Эпилоге» — цветы. Маслобоев как будто случайно принес Нелли большой букет сирени.

В повествовании это повод для страстного воспоминания Нелли, как она с Генрихом с цветами встречала мамашу. А затем и решение Николая Сергеевича: «Устроим-ка ей завтра, как она проснется, такой же прием, с цветами, как она с этим Генрихом для своей мамашки устроила...» Сон и явь. Однако цветочный праздник не удался. Вскоре Николай Сергеевич цветами убирал ее «гробик».

Микросюжет с цветами, напоминая вечную проблему *жизнь=смерть*, в то же время отражает мелодраматизм финальной ситуации, дважды подчеркнутой литератором-повествователем: «Нелли не исполнила завещания... и умерла непримиренная», а в глазах прощенной Наташи он прочел: «Мы бы могли быть навеки счастливы вместе!»

Уход, самоубийство Свидригайлова вызывали споры в критике многократно³. Ближе к истине в общей оценке образа, на наш взгляд, В.Н.Топоров: «Если в романах Толстого автор находится *над* героями, скрепляет их своей последней и всеведующей волей, то в романах Достоевского автор *внутри* героев в том смысле, что разные герои решают <...> *одну и ту же задачу*, все они намагничены в одну сторону, взяты в ракурсе *единой души*...». «Герой, — добавляет Топоров, — не кончается там, где перестает употребляться его обозначение»⁴. Он обращает внимание на совпадение характеристик Раскольникова в репликах Свидригайлова и других героев. Действительно, поступки Свидригайлова предвещают поступки Раскольникова: очередные объяснения героев с Дуней, поведение Свидригайлова предшествуют решению Раскольникова признаться в своем преступлении и др.

«Таинственный Свидригайлов становится в последних частях романа сюжетной пружиной, распутывающей все узлы, которые, казалось бы, распутать невозможно»⁵. Он судит и себя, и других героев, прежде всего Раскольникова. В его диалогических заключениях Раскольников — особая личность с неожиданными поступками, с неожиданными возможностями: «Материал, по крайней мере, заключаете в себе огромный. Сознать много можете, много... ну да вы и делать-то много можете» (ч. 6, гл. IV), «А насчет того, что он убил, то он еще наделает много добрых дел, так что все это загладится; успокойтесь. Великим человеком еще может быть» (гл. V). В словах вынужденного обстоятельства «циника» есть и пророческое, надежда на слияние человеческого и гражданственно-го, вера в будущую цивилизацию, свидетелем которой он сам уже не будет.

С усилением образа Свидригайлова усложняется точка зрения, связанная с этим героем. Она включает и атрибуты авторского сознания — в суждениях о фантастическом в «положении» Раскольникова, о страстях «иных девушек» к пропаганде, о народе, который «уродуется в теориях» и др. Авторская точка зрения не противоречит иронической оценке героем умозрительных общественных рецептов той поры: «А когда сердцу девушки станет *жаль*, то, уж разумеется, это для нее всего опаснее. Тут уж непременно захочется и «спасить», и образумить, и воскресить, и призвать к более благородным целям, и возродить к новой жизни и деятельности, — ну, известно, что можно намечтать в этом роде» (гл. IV).

Диалог выявляет авторское сознание, его особенности в постижении истины⁶.

Свидригайлов не может быть «лакеем мысли», какой-либо «теории»⁷, у него нет шансов стать другим человеком. Самоубийство, уход на тот свет, «в Америку» — шаг, подсказанный Дуней, ее револьверным поступком. Соблазнительные сны-грезы ускоряют этот уход.

Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков, Кроткая. Верно замечает современный исследователь: смерть «принадлежит к числу «последних вопросов», «экзистенциальных» тем, «кархетипов», чрезвычайно существенных для понимания мира любого писателя»⁸. Уход князя Андрея Болконского, Николая Левина, отца Сергия, гибель Анны Карениной очерчивают толстовский «смысл жизни» в разных общественных, исторических моментах. Достоевский, игнорируя кризисные ситуации, в которые попадают герои «Войны и мира», «Анны Карениной»⁹, не верит в преобразование толстовских героев, спорит с ними своими героями-парадоксалистами, действующими в пограничной зоне жизни-смерти, веры-неверия, реальности-фантастики. Таков в «безудерже» карамазовском Митя Карамазов. В его «подземном» «гимне» — осознание своего высшего долга, недоступное для «антигероя» («Все — «дитё». За всех и пойду...»), в союзе с иступленной жадной любви.

Мятущееся сознание героя, вспышки надежды, разубережения («Нет, к страданию я не способен! Подлец...») создают новый тип, образ человека, находящегося у роковой черты. Герой, его окружение живут мгновениями: «...в эту-то минуту все было правдой, и сами они верили себе беззаветно». Сублимация с обратным ходом, от возвышенного к непосредственному, патологическому, без *pro* и *contra*.

«Лакей мысли» Смердяков — иной тип «Завтра» («Завтра судят..», «Завтра ведь судят...») ему не нужно. Он до

«завтра» произвел свой суд над Иваном Карамазовым¹⁰. Для судебной защиты, Марии Кондратьевны уход Смердякова остается загадкой. Для Ивана — нет: «А ведь я знал, что он повесился». Иногда сюжетные ходы Мити и Смердякова пересекаются. По просьбе «многих» врач «поместил Митю не с арестантами, а отдельно, в той самой каморке, в которой прежде лежал Смердяков» (Эпилог, гл. II). Симптоматичен авторский подтекст оценок своих героев, высказанный в подготовительных материалах в категорической форме: «Нигилизм явился у нас потому, что мы *все нигилисты...* (Все до единого Федоры Павловичи)»¹¹. Однако в романе судьбы героев разведены. Смердяков Мите Карамазову оказался не нужен.

Авторская «самокритика», ее признания, известные рассуждения писателя о правах на «синтез» или «анализ» в земном и космическом планах подтверждают непрямое понимание субъектно-объектных (в интерпретации Б.О.Кормана) начал произведений Достоевского, особенностей авторской аранжировки этих начал. В.Страда на симпозиуме «Достоевский — наш современник» (Италия, 1996) отмечал: «...само христианство писателя имеет диалогическую природу, оно открыто сомнению, преодолевает его и заново выдвигает: это парадоксальная вера, ибо, если в конфессиональном плане застывает в определенной доктрине и Церкви, то в плане переживания и воображения, то есть поэтико-повествовательном, оно не назидательно догматично, а открыто мучительнейшим, но плодотворным внутренним конфликтам». В «диалогической логике» «положительное и отрицательное не уничтожается взаимно и имеет зыбкие и подвижные границы и априори неопределимы»¹².

Проблема природной, социальной гармонии для Достоевского необходима и иллюзорна. В настоящем господствует «беспорядок». Не случайны показания «второстепенных» героев в тех же «Братьях Карамазовых». Исправник Михаил Макарович о Дмитрии: «С хорошою, может быть, душой был человек, а вот пропал, как швед, от пьянства и беспорядка» (кн. II, гл. IV). Лиза: «Ах, я хочу беспорядка. Я все хочу зажить дом. Я воображаю, как это я подойду и зажгу потихоньку, непременно чтобы потихоньку. Они-то тушат, а он-то горит» (там же, гл. III).

Достоевский, можно сказать, завидовал писателям, у которых находил цельные типы, характеры. Он ценил в русской литературе типы с «*прямотой описаний*». Таковы, по его мнению, Бородин, Русаков из пьесы А.Н.Островского «Не в свои сани не садись»: «Он любит прямо, закорючек нет, прямо

выскажет, сохраняя все высокое целомудрие сердца! Он угадает, кого любить и не любить сердцем *сейчас*, без всяких натянутостей и проволочек, а кого разлюбит, в ком не признает правды, от того отшатнется разом всей массой...»¹³. Постигшие цельности характера, его не умозрительного богатства, следы родовитого благородства, конечно, отразились в Версипове из «Подростка». Его жизненные переходы в двух разных семьях, его позиция «культурного скептика» (Б.Парамонов), им самим выжитый «порядок», его *неуход* открывали новое понимание этой большой темы.

То есть тема *ухода—неухода* в связи с проблемой авторского сознания имеет аксиологическое значение (жизненное завещание!), и она же влияет на концепцию романа, его жанровые признаки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Корман Б.О. Реализм и нормативное начало // Проблемы типологии литературного процесса. — Пермь, 1981. — С. 7, 8.

² См., например, работы последних лет: Сухих И.Н. «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. — М., 1990; Берман Б.И. Сокровенный Толстой, религиозные видения и прозрения художественного творчества Льва Николаевича. — М., 1992. К. Кедров в более ранней работе ««Уход» и «воскресение» героев Толстого» делал акцент на соотношении мотивов-образов *пророк—странник* (В мире Толстого. — М., 1978). См. также работы культурологического характера: Гуревич А.Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии // Одиссей. — М., 1989; Акопьян К. В поисках утраченного смысла. — Н.Новгород, 1997. (гл. III). Ср. Бланшо М. Смерть как возможность / Публ. С.Зенкина // ВЛ. — 1994. — Вып. III; Эткинд А. Эрос невозможного. История психоанализа в России. — С.-Пб., 1993 («Заключение»).

³ См.: Шкловский В. Собр. соч.: В 3 т. — М., 1974. — Т. 3. — С. 338 и др., Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. — М., 1986 (гл. X и XI); Поддубная Р.Н. «Восстановление погибшего человека...» (этическое и эстетическое в структуре образа Свидригайлова) // Филол. науки. — 1975. — № 2; Коган Г.Ф. «Загадочное» имя Свидригайлова... («Преступление и наказание» и периодическая печать 1860-х гг.) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1981. — № 5; Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М.Достоевского. — Изд-во Саратов. ун-та, 1982. — С. 144—147; Тороп П. Перевоплощение персонажей в романе Ф.Достоевского «Преступление и наказание» // Труды по знаковым системам. — Т. XXII. — Тарту, 1988.

⁴ Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архайческими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Structure of texts and semiotics of culture. — Mouton, 1973. — P. 230.

⁵ Светов Ф. Природа жанра, функция сюжета // ВЛ. — 1966. — № 6. — С. 148.

⁶ Тип связи Раскольников—Свидригайлов не исключает иных образных отношений в этом же романе. См.: Хоц А. Н. Пределы авторской оценочной активности в полифоническом «самосознании» героя Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. 9. — Л., 1991.

⁷ См. в подготовительных материалах к роману: «Нигилизм — это лакейство мысли. Нигилист — это лакей мысли» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1973. — Т. 7. — С. 202).

⁸ Сухих И. Н. «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. — М., 1990. — С. 65.

⁹ См. нашу статью «В последний путь... («Уход» Некрасова, Достоевского, Тургенева)» // Лица: Биографический альманах. — М.; С.-Пб., 1994. — С. 429. Ср. другие работы: Кайгородов В. И. Смерть героев в произведениях Ф. М. Достоевского // XXX Герценовские чтения. Литературоведение: Научные доклады. — Л., 1977; Галкин А. Смерть или бессмертие? (Достоевский против Толстого) // ВЛ. — 1993. — Вып. 1.

¹⁰ Обычно образ Смердякова рассматривается в пределах конфликта Смердяков—Иван Карамазов: Лучников М. Ю. Мотив вины и его место в сюжете романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и современность: Тез. выступлений на «Старорусских чтениях». — Новгород, 1991. — Ч. I; Дудкин В. В. Достоевский и Ницше (К постановке вопроса) // Новые аспекты в изучении Достоевского. — Петрозаводск, 1994; Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М., 1994 и др. См.: Жожикашвили С. Заметки о современном достоевсковедении // ВЛ. — 1997. — Вып. 4. — С. 135—136. В некоторых новых исследованиях круг сопоставлений героя расширяется. Выделяется тема Старец Зосима—Смердяков (работы Е. А. Есаулова, Т. А. Касаткиной).

¹¹ Достоевский Ф. М. Указ. изд. — Т. 27. — С. 54.

¹² Страда В. Достоевский — наш современник // Русская мысль. — 1997. — № 4156. Ср. суждения М. Мамардашвили: «Для Достоевского содержательная привлекательность идеи не была сама собой разумеющимся критерием. Требовалось узнать еще, каков тот, кто ее высказывает, какие у него имеются на то внутренние права и основания. И понять, можно ли вообще учить других на основе лишь неких высоких идей, не поставив на карту всего себя» (Мамардашвили М. Как я понимаю философию. — М., 1992. — С. 129).

¹³ Достоевский Ф. М. Указ. изд. — Т. 20. — С. 154.

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ВРЕМЕН ГОДА В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

Роман Ф.М.Достоевского «Бедные люди» композиционно представляет собой один из тривиальных случаев, когда точки зрения явно отделяются друг от друга, отделяются границами письма. И модель бытия романа, следовательно, складывается из двух картин мира — Макара и Вареньки. «Бедные люди», видимо, можно рассматривать как случай, о котором Б.А.Успенский пишет: «...текст всего произведения в целом как бы распадается на отдельные описания, данные с точки зрения разных лиц, представляя собой... соположение этих отдельных текстов, но не их синтез»¹.

Итак, эпистолярная форма романа «Бедные люди» определяет наличие в повествовании двух основных точек зрения — это точки зрения главных героев, ведущих друг с другом переписку; точка зрения автора (или какой-либо его «маски») отсутствует — на это указывает отсутствие в романе в принципе возможной в эпистолярном жанре «рамы» или каких-либо других способов выражения авторской оценки происходящего; жанровое своеобразие способствует формированию модели бытия романа, которая складывается из картин мира двух персонажей, из мировосприятия Макара и Вареньки. Эти картины мира отличны от авторского мироощущения и отличны друг от друга. Автор сам лишает себя слова, или он уверен в том, что, предоставив слово героям, он вынес себя за текст. Не случайно М.М.Бахтин приводит строки из письма Достоевского брату: «Во всем они (публика и критика — М.Б.) привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не вдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем и слова лишнего нет»². В связи с этим Бахтин отмечает: «Говорят Макар Девушкин и Варенька Доброселова, автор только размещает их слова: его интенции преломлены в словах героя и героини. Эпистолярная форма есть разновидность *Icherzählung*. Слово здесь — двуголосое, в большинстве случаев однонаправленное. Таким оно является как композиционное замещение авторского слова, которого здесь нет»³. Кроме того, по Бахтину, эпистолярная форма является наиболее благоприятной для отражения чужого слова.

Таким образом, используя эпистолярную форму, Достоевский, что называется, «самоустраняется», эксплуатируя чужие позиции. Доминируют в романе две точки зрения. Следовательно, интерпретация романа возможна, кроме всего прочего, через анализ картин мира героев, через анализ их оценки самих себя, оценки друг друга и оценки внешнего по отношению к ним мира.

Такой анализ может вестись по нескольким направлениям. Одно из направлений — достаточно традиционное — интерпретация предметных деталей и мотивов, возникающих в речи персонажей. Однако эти же детали и мотивы можно интерпретировать с учетом их архетипического смысла. Архетип, как показал К.Г.Юнг, — наиболее древняя и наиболее всеобщая форма представлений человечества, находящаяся в коллективном (или сверхличном) бессознательном⁴. Именно благодаря Юнгу термин «архетип» вошел в научный (в том числе и литературоведческий) обиход. Так, Е.М.Мелетинский, определив архетипы как «первичные схемы образов и сюжетов, составившие некий исходный фонд литературного языка, понимаемого в самом широком смысле»⁵, продемонстрировал присутствие этих первичных схем в ряде произведений русской литературы XIX в. Однако не только сюжет или система образов могут быть рассмотрены с учетом архетипического значения; точно так же могут быть проинтерпретированы и другие элементы текста, в том числе — предметный мотив. Наиболее адекватно своему первоначальному значению архетип (находящийся в коллективном бессознательном, т. е. изначально присущий любому представителю рода человеческого) реализуется в мифе как «глубинном и органичном, изначально единственно возможном способе осознания действительности» (И.С.Приходько). Следовательно, не представляет особого труда реконструировать первоначальное архетипическое значение, соотнеся между собой значения одинаковых мифологем из разных национальных мифологий; то общее, что будет присуще всем этим мифологемам, и будет по всей видимости значением данного архетипа. Вместе с тем и мотив в литературном тексте может быть рассмотрен как аналог мотива мифологического (т. е. мифологемы), а значит и литературный текст нового времени можно интерпретировать с учетом архетипических значений тех или иных мотивов этого текста.

Необходимо оговориться в этой связи, что герои романа Достоевского «Бедные люди» — представители так называемого среднего сословия, носители обыденного сознания. Исследования показали, что мышление героев такого типа наиболее

полно сохраняет в себе архетипические модели⁶. Это позволяет, как нам кажется, рассматривать роман «Бедные люди» с учетом архетипических значений мотивов, что, в конечном счете, углубит понимание текста, откроет новые смысловые пласты.

Мы остановимся только на одной группе мотивов — на временах года, так как в них как бы изначально заложен архетипический универсальный смысл, которого в принципе не может миновать ни один писатель.

М о т и в в е с н ы

Архетипическое значение мотива весны может быть сведено к следующим категориям: начало года (восточно-славянская, китайская, итальянская мифологии), плодородие, воскрешение умершего осенью бога (у латышей, славян, в прусской, западносемитской, вьетнамской, греческой и ряде других мифологий), радость, любовь, жизнь, связанные с ростом листьев и трав, прилетом птиц, надеждами на урожай (в прусской, славянской, греческой, якутской, китайской, кетской и ряде других мифологических традиций); весна соотносится с зеленым цветом (у якутов, китайцев) и с Востоком (в мифологиях народов Китая, Японии, Кореи), весна побеждает зиму (у гурунов, славян, итальянцев). Таким образом, весна — архетипическое положительное время года, благоприятное для любого человека.

В дискурсе Макара мотив весны встречается три раза в начале произведения. В первом случае: «Что это какое утро сегодня жоршее, маточка! У нас растворили окошко; солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживляется — ну, и остальное там все тоже было соответственное; все в порядке, по-весеннему»⁷ — мотив весны несет в себе ярко выраженный архетипический смысл, более того, этот мотив способствует разрушению границы между домом и пространством вне дома (растворенное окошко) и становлению порядка для человека. Однако уже в следующем фрагменте весна предстает как амбивалентное время года. «...ни с того ни с сего голова у меня разболелась; уж это, знать, все одно к одному. (В спину, что ли, надуло мне.) Я весне-то обрадовался, дурак дураком, да в холодной шинели пошел» (с. 10). Весна приносит человеку радость, но эта радость обманчива и следствием ее становится болезнь. Возможно, что здесь в архетип весны вторгается петербургская климатологическая мифология. Это вторжение еще более ясно ощущается в третьем фрагменте, где есть мотив весны: «Уж эти мне петербургские весны, ветры да дождинки со снежком, — уж это смерть моя, Варенька!» (с. 16) Как видим, в сознании

Макара архетипическое значение весны как благоприятного времени года сохраняется, но петербургская мифология (или реальность) привносит в этот мотив отрицательные для человека значения — болезнь, ветры, дождички, снежок и, наконец, смерть. Т. е. архетипическое значение, благодаря вторжению реальности (или неомифа), инверсируется.

В сознании Вареньки мотив весны имеет ярко выраженный архетипический смысл благоприятного для человека времени года, этот мотив не отягощен петербургскими климатологическими реалиями: «...и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают» (с. 8).

М о т и в л е т а

Архетип лета соотносится с такими положительными по значению категориями, как оживление (у монголов и обских угров, например), тепло и блаженство (абхазская мифология), плодородие (у славян), солнце (у древних китайцев), отсутствие холода, голода, смерти, болезней... В письме от августа 5 Макар пишет: «Дождь был такой, слякоть такая была сегодня!.. На улицах было пусто... да и не диво: кто в такую пору раннюю и в такую погоду гулять пойдет!.. да и загрязнился вдобавок так, что самого себя стыдно стало» (с. 79). Несмотря на лето, погода стоит явно не летняя, а скорее петербургская — петербургский климат (как это было и весной) разрушает в сознании героя архетипическое значение мотива лета. Инверсия архетипа происходит и в другом фрагменте: «...да как же мне ходить к вам так часто, маточка, как? я вас спрашиваю. Разве темнотою ночью пользуясь; да вот теперь и ночей-то почти не бывает: время такое» (с. 18). В этом фрагменте в мотив лета вторгается чисто петербургская мифологема белых ночей, неблагоприятность ее для Макара на этот раз реализуется в невозможности встречи с Варенькой. Следует иметь в виду, что, хотя белые ночи «являются принадлежностью всего Северо-Запада, вплоть до Москвы, только Ленинград превратил это природное явление в символ, возвел этот символ в наивысшую степень и объявил на него монопольное право»⁸. Однако мотив белых ночей может быть рассмотрен и как инверсия устойчивой архетипической оппозиции «свет/тьма». В мифологической модели мира свет и тьма соотносятся «с добром и злом... Отделение света от тьмы (дня от ночи) равнозначно отделению космоса от хаоса... Свет воссиял в созданном космосе, тьма стала атрибутом хаоса и преисподней... Смена дня и ночи в разных традициях также связана с представлениями о борьбе сил космоса и хаоса»⁹. Итак, мотив

белых ночей разрушает устойчивый суточный цикл, где ночь должна сменять день. Казалось бы, день-свет побеждает ночь-тьму, архетипическое добро побеждает архетипическое зло. Но в сознании Макара значение и этого мотива инверсируется в сторону отрицательного — петербургские белые ночи делают невозможными свидания с Варенькой. Таким образом, в дискурсе героя инверсируется не только архетипическое значение лета как времени года, но и архетипическое значение оппозиции «свет/тьма». Все эти значения инверсируются путем вторжения петербургской мифологии и/или реальности.

М о т и в о с е н и

Архетип осени имеет амбивалентное значение: с одной стороны, это созревание плодов, сбор урожая (китайская, японская, прусская, славянская мифологии), но с другой — умирание природы, бога плодородия (славянская, вьетнамская, греческая и др. мифологии).

В сознании Макара мотив осени имеет ярко выраженный отрицательный смысл: «Во-первых, у меня голова целый день болела.. Вечер был такой темный, сырой... Дождя не было, зато был туман не хуже доброго дождя. По небу ходили длинными широкими полосами тучи. Народу ходила бездна по набережной, и народ-то как нарочно был с такими страшными, унылые наводящими лицами...» (с. 89) и т. д. в письме от сентября 5. Если в дискурсе Макара осень перестает быть амбивалентной и соотносится с петербургским климатом, то в дискурсе героини мотив осени сохраняет свою амбивалентность в воспоминаниях о переезде в город: «Мы въехали в Петербург осенью. Когда мы оставляли деревню, день был такой светлый, теплый, яркий; сельские работы кончались; на гумнах уже громоздились огромные скирды хлеба и толпились крикливые стаи птиц; все было так ясно и весело, а здесь, при въезде нашем в город, дождь, гнилая осенняя изморозь, непогода, слякоть и толпа новых, незнакомых лиц, негостеприимных, недовольных, сердитых!.. Окна наши выходили на какой-то желтый забор. На улице постоянно была грязь. Прохожие были редки, и все они так плотно кутались, всем так было холодно» (с. 20). В этом фрагменте отчетливо видна оппозиция деревня/Петербург, которая актуализируется благодаря мотиву осени. Применительно к деревне мотив осени в сознании героини сохраняет ту часть архетипического значения, которая связана с созреванием плодов и сбором урожая, тогда как в городе в мироощущение Вареньки проникает петербургское климатологическое значение этого времени года.

Примечательно, что именно осенью умирает Покровский. Варенька вспоминает: «Подступила осень. Каждый день выходил он в своей легкой шинельке хлопотать по своим делам... промачивал ноги, мок под дождем и, наконец, слег в постель, с которой не вставал уже более... Он умер в глубокую осень, в конце октября месяца» (с. 40). Мотив осени в этом фрагменте связан с мотивом смерти. Это еще более усиливает в сознании героини петербургский миф об осени, в котором архетипическое значение этого времени года инверсируется, из амбивалентного превращаясь в однозначно отрицательное.

Для Вареньки на протяжении романа актуализируется то одно, то другое значение архетипа осени. В мыслях о деревне архетипическое значение этого мотива не только сохраняется, но и даже инверсируется в сторону положительного: см., например, письмо от сентября 3: «Как я любила осень в деревне!..» (с. 86) и далее. Городской миф об осени актуализирует отрицательное значение даже в воспоминаниях о детстве: «Знаете, у меня есть какое-то убеждение, какая-то уверенность, что я умру нынче осенью. Я очень, очень больна» (с. 88). Мотив осени соотносится с мотивами болезни и смерти, формируя не только оппозицию деревня/Петербург, но и оппозицию прошлое/настоящее. Как будет показано ниже, последняя оппозиция присутствует и в дискурсе Макара, где прошлое выступает со знаком «плюс», а настоящее со знаком «минус».

М о т и в з и м ы

Мотив зимы, как и мотив лета, встречается только в дискурсе Макара. Архетипическое значение этого мотива, реализованное в различных мифологиях, можно представить следующим образом: зима оппозиционна лету и соотносится с такими категориями, как грех, старость, болезнь (например, в иранской мифологии), холод, мрак (у гурунов), ночь (у ирокезов, в саамской мифологии), север (у ацтеков), смерть (в низшей германской мифологии, у славян); распространены обряды изгнания зимы, расставания с ней (у древних римлян), уничтожения чучел духов зимы (у славян); важен и мотив замирания всего живого зимой (в китайской, восточно-романской мифологиях); во многих традициях зима соотносится с силами зла... Таким образом, архетип зимы имеет отрицательный для человека смысл.

В дискурсе Макара Девушкина мотив зимы встречается дважды — в начале и в конце произведения. В первом случае это воспоминание о прежних временах, когда Макар жил у старушки (герой рассуждает: «Странное дело — тяжело, а воспо-

минания как будто приятные. Даже что дурно было, на что подчас и досадовал, и то в воспоминаниях как-то очищается от дурного и предстает воображению моему в привлекательном виде» [с. 11]). Макар вспоминает: «Тихо жили мы... Бывало, в длинный зимний вечер присядем к круглому столу, выпьем чайку, а потом и за дело примемся... и не увидишь, как свечка нагорит, не слышишь, как на дворе подчас и вьюга злится и метель метет. Хорошо было нам жить, Варенька» (с. 11). Мотив зимы в этом фрагменте выступает в системе с мотивами дома и уюта, с одной стороны, и вьюги и метели, с другой. Очень важно, что архетипическое значение мотива зимы разрушается, но разрушается оно чисто внешне, и связано это с двумя причинами: во-первых, как говорит сам Макар, — в воспоминаниях даже дурное «предстает воображению моему в привлекательном виде» (с. 11); и, во-вторых, в этих воспоминаниях прежде всего актуализируется архетипическое значение мотива дома, как некоего космоса, в котором человек чувствует себя хорошо, уютно, счастливо, а пространство вне дома предстает как враждебный хаос, где человек несчастен. Таким образом, можно говорить о том, что архетипическое значение мотива зимы как неблагоприятного времени года в сознании Макара присутствует, ибо в уютном и теплом доме (в воспоминаниях об этом доме) он чувствует себя тепло и уютно, что соотносится с бушующими на дворе (в пространстве, внешнем по отношению к дому) вьюгой и метелью — традиционными зимними мотивами. Мотив уютного дома не был бы так актуален, если бы за его пределами не свирепствовала зима.

Второй случай, где встречается мотив зимы, — размышления о зиме грядущей: «...подходит зима; вечера будут длинные; грустно будет, так вот бы и почитать...» (с. 113). Мотив зимы и на этот раз сохраняет в дискурсе героя свое архетипическое значение; выступая в системе с мотивами длинных вечеров, грусти и чтения, зима, как и в предыдущем случае, соотносится с неблагоприятным для человека, с тем, что способствует укрытию в доме от внешних злых сил. В обоих случаях, таким образом, в сознании героя актуализируется архетипическое значение мотива зимы. Примечательно, что актуализация этого значения не противоречит петербургской зимней мифологеме, которая, как и петербургские мифологемы прочих времен года, имеет отрицательный для человека смысл.

Таким образом, интерпретация мотивов времен года в романе «Бедные люди» с учетом архетипических значений этих мотивов позволяет сделать вывод о том, что в сознании обоих

персонажей, несмотря на сохранение значения архетипического, появляются новые смыслы, которые формируются благодаря собственно петербургским мифам и реалиям, связанным прежде всего с климатологическими особенностями и города и его мифологии. Персонажи, следовательно, объединяют в своем сознании некие универсалии, присущие мифологическому сознанию и изначально заложенные в архетипе (в коллективном бессознательном), и конкретику (или мифологию) Петербурга середины XIX века. Благодаря такому сочетанию и Макар и Варенька, несмотря на принципиальные отличия друг от друга, демонстрируют, что Петербург (в частности, его климатологическая мифология) разрушает архетипическое начало, т. е. разрушает общепринятые универсальные человеческие ценности, зафиксированные мифом и изначально присущие любому представителю человечества. В этом можно увидеть один из важных смыслов Петербурга вообще и Петербурга Достоевского в частности как одной из важных категорий художественного мира и мироощущения писателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М., 1995. — С. 119—120.

² Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Изд. 5-е, доп. — Киев, 1994. — С. 105.

³ Там же.

⁴ См.: Юнг К. Г. О психологии бессознательного // Юнг К. Г. Собр. соч. Психология бессознательного. — М., 1994, — и др. работы

⁵ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М., 1994. — С. 11.

⁶ См. наши работы: Архетипический мотив бороды в прозе А. С. Пушкина // Литературный текст: проблемы и методы исследования - III. — Тверь, 1997; Архетипические мотивы в «Деревне» Д. В. Григорьевича // Проблемы и методы исследования литературного текста. — Тверь, 1997.

⁷ Достоевский Ф. М. Бедные люди. Двойник. — М., 1985. — С. 5. Далее ссылки даны в тексте по этому изданию с указанием страницы.

⁸ Синдаловский Н. А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга. — Л., 1994. — С. 183.

⁹ Свет и тьма // Мифологический словарь. — М., 1991. — С. 669.

МЕЖДУ ЧЕЛОВЕКОМ И ДУХОМ:
о Хроникере в романе Ф.М.Достоевского «Бесы»

Текст «Бесов» довольно явственно расслаивается на два слоя. В первом господствует стиль, который назовем скольльзящим. Его главная особенность — отсутствие фиксированной пространственно-временной позиции. Вот первая глава романа — «Вместо введения...». Мысль растекается по древу, от середины пятидесятых годов к «нашему времени» и обратно, от Скворешников до Москвы, Петербурга, заграницы и обратно.

Пространственные и/или временные перемещения могут совершаться в пределах одной фразы: «Он воротился из-за границы и блеснул в виде лектора на кафедре университета уже в самом конце сороковых годов», «Они съездили и прожили в Петербурге почти весь зимний сезон». Часто употребляются глаголы несовершенного вида, то есть означающие продолжительность или повторяемость действия: «помышлял», «собирался», «бывало весело», «расплачивалась по счету Варвара Петровна», «являлся на вечер и еще один молодой человек».

Отсутствие пространственно-временной фиксации влечет за собой:

1. Неопределенность субъекта речи, а именно:

а) часто встречаются глаголы в безличной форме («Года через три, как известно, заговорили о национальности», «Птенца еще с самого начала переслали в Россию», «Разумеется, приносилось вино»);

б) в связи с частыми ссылками на чужое (обычно коллективно-анонимное) мнение употребляются глаголы «рассказывали», «передавали», «уверяли», «говорят» и т. д.;

в) повествование ведется от первого лица — по большей части единственного, но довольно часто и множественного («Затем у нас наступило затишье», «Увы! мы только поддакивали. Мы аплодировали учителю нашему», «Именно подвернулся наш приятель Липутин», «Не прочь мы были и от городских сплетен... Впадали и в общечеловеческое»).

2. Обилие вводных и вспомогательных слов и оборотов, являющихся как бы смазкой, облегчающей пространственно-временные и тематические перемещения. Все эти бесконечные: «Скажу прямо», «впрочем», «я даже так думаю», «Я ведь не утверждаю», «А по правде», «Впрочем, не поручусь» и т. д.

3. Иронию, которая позволяет сопоставлять объекты, находящиеся в разных смысловых зонах, то есть «сближать далекое». Далекое по смыслу, то есть не обязательно в пространстве; но пространственно-временная свобода дает иронии дополнительные возможности.

Второй стиль назовем стилем фиксации. В тексте этого стиля можно выделять «эпизоды», т. е. пространственно-временные единицы, малые хронотопы. (Сама возможность членения текста на эпизоды определяет, что его стиль — стиль фиксации.)

Характерные черты эпизодов:

1. Место действия очень строго ограничено в пространстве. Это либо комната (причем, если это комната Ставрогина, то «бока и углы оставались в тени»), либо (если действие происходит вне дома) отсутствует дальняя перспектива, действующие лица как бы заключены в некий небольшой освещенный круг, который перемещается вместе с ними (Ставрогин и Федька идут по мосту, Ставрогин и Верховенский идут по улице).

2. События описываются в том порядке, в каком происходят, и «темп описания» соответствует «темпу события». Если бы речь шла о фильме, мы сказали бы: экранное время совпадает с реальным.

3. Как правило, события не комментируются, а то и не объясняются, что создает ощущение таинственности — в особенности это относится к эпизодам с участием Ставрогина.

Слуга «плоднес на тарелке записку, маленькую бумажку, незапечатанную, с двумя строчками карандашом. Пробежав эти строки, Николай Всеволодович тоже взял со стола карандаш, черкнул в конце записки два слова и положил обратно на тарелку.

—Передать тотчас же, как я выйду, и одеваться, — сказал он, вставая с дивана».

Страниц этак через шестьдесят, в другой главе (даже не следующей, а через одну) появится фраза: «Я вас не мог принять нынче ночью, несмотря на вашу записку», — и надо приложить училия, чтобы связать эту фразу с эпизодом, к которому она относится.

4. Как правило, ни иронии, ни каких-либо иных эмоций не допускается. Есть только строгий, «объективный» отчет. Разумеется, читатель может посмеяться над стихами Лебядкина, но это уже свойство самих стихов. Текст Хроникера оснований для смеха не дает.

Эти четыре свойства эпизодов присущи им независимо от участия или неучастия Хроникера. Эпизоды, в которых Хроникер не участвует, могут быть двух типов:

1. Те, в которых он не участвует в силу случайных или второстепенных обстоятельств, а также те, сведения о которых он мог собрать по свидетельствам очевидцев или по материалам полицейского расследования. Например, сцена у собора. Если бы Хроникер не был приглашен к Варваре Петровне, он мог бы оказаться у собора и быть свидетелем сцены. Сцена убийства Шатова может быть восстановлена по показаниям арестованных участников преступления.

2. Те, в которых он решительно не мог участвовать и о которых ниоткуда и ни от кого не мог узнать — по самому смыслу эпизодов. Например, объяснение Ставрогина с Лизой, самоубийство Кириллова и многие другие. Количество действующих лиц в этих эпизодах — не более двух.

Например, ночное путешествие Ставрогина — это цепочка сцен: Ставрогин и Верховенский; Ставрогин один; Ставрогин и Алексей Егорович; Ставрогин один; Ставрогин и Кириллов и т. д.

Казалось бы: раз эти сцены, эти эпизоды Хроникеру неизвестны, то как же он может их описывать? А ведь описывает, причем по ясности и силе изображения эти эпизоды отнюдь не уступают (скорее наоборот) эпизодам с участием Хроникера! Впечатление такое, что некий невидимый соглядатай находится «где-то здесь», «рядом», «внутри освещенного круга» и фиксирует все, что делается и говорится.

Для объяснения этого парадокса мы формулируем следующее правило: **Там, где Хроникер не может присутствовать как человек, он присутствует как дух.**

Но он присутствует как дух и в тексте скользящего стиля! Только там он вездесущ (также и во времени) и всеведущ (или, по крайней мере, многоведущ, если принять во внимание все эти «впрочем, не поручусь»), а здесь, в тексте стиля фиксаций, он локализован (также и во времени) и знает только то, что видит и слышит.

Спрашивается: а зачем все это нужно? Почему не мог Хроникер, «как человек», взять и написать свою хронику? Зачем ему нужно становиться духом?

Затем и потому, что этого требуют особенности «Бесов» как романа-расследования. (Обычно «Бесы» называют романом-хроникой. Это верная характеристика, но неполная. Роман-расследование — более точное название.)

В романе две тайны: тайна революционной организации и тайна личности Ставрогина. Задача Хроникера — не просто написать хронику (т. е. нечто вроде календаря событий), но — раскрыть эти тайны, докопаться до смысла, до движущих пружин.

жин. В первую очередь надо собрать информацию, но как быть, если информация — тайная?

Вот тут-то и нужно превратиться в духа — либо вездесущего (скользящий стиль), либо локализованного (стиль фиксации).

Впрочем, если информация не слишком тайная, то ее можно добыть и земным способом. Например, через Липутина. «Человек этот, по-моему, был настоящий и прирожденный шпион. Он знал во всякую минуту все самые последние новости и всю подноготную нашего города, преимущественно по части мерзостей». С моральной точки зрения быть шпионом и сплетником нехорошо, а с точки зрения написания хроники (или романа-расследования) — хорошо и даже необходимо. Разноса сплетни, Липутин доносит информацию до Хроникера, хорошо воспитанного молодого человека, которому о некоторых вещах — например, о «чужих грехах» — просто неудобно расспрашивать. Будучи воспитанным молодым человеком, Хроникер осуждает Липутина: «Я вам удивляюсь, Липутин, везде-то вы вот, где только этакая дрянь заведется, везде-то вы тут руководите!» — но, будучи Хроникером, не забывает полученную информацию аккуратно внести в хронику.

Сходную роль, но в меньшей степени, играет Лебядкин, Лебядкин — это намек, это постоянно взведенный курок намека на некое обстоятельство жизни Ставрогина. Его письма-намeki будоражат «весь город». Не скажет ли он чего, не проговорится ли? И вот Шатов приближает ухо к двери, за которой пьяный Лебядкин умирает от желания открыть тайну. Не скажет ли он чего? — и вот «дикого капитана» приглашают в гостиную Варвары Петровны.

Сходство ролей Липутина и Лебядкина подчеркивается (а может, и определяется — см. «Добавление об именах») сходством их фамилий: трехсложные, с ударением на втором слоге, с одинаковыми началами и одинаковыми концами.

«Там, где Хроникер не может присутствовать как человек, он присутствует как дух». Из этого правила есть одно исключение: «Исповедь» Ставрогина.

Мы сказали, что текст стиля фиксации членится на эпизоды, «малые хронотопы». Но все малые хронотопы включены в Большой Хронотоп. Его пространство — это город и окрестности. Его время — это, по Л.Сараскиной, сентябрь-октябрь 1869 г.

Но как быть, если нужно описать (в стиле фиксации) некое событие, случившееся в одном светло-голубом доме, в месяце июне некоего года? Это — совсем другой хронотоп, куда ни Хроникер-человек, ни Хроникер-дух не имеют доступа

(когда мы говорили о вездесущности Хроникера-духа, речь шла о скользящем стиле).

Чтобы обойти это препятствие, применяется искусственный прием: текст «Исповеди» вносится в текст Хроникера. «Вношу в мою летопись этот документ буквально». Искусственность тут не только формальная, но и содержательная: «Исповедь» стилистически отличается (о чем ниже) от остального текста. Мы считаем, что именно это последнее обстоятельство в немалой степени облегчило Каткову принятие решения о запрете главы «У Тихона».

Итак, чтобы наше правило не знало исключений, сформулируем его иначе: **В тех точках Большого Хронотопа, в которых Хроникер не может присутствовать как человек, он присутствует как дух.**

Мы много говорили о том, что Хроникер — дух. Но ведь он еще и человек. Что же он за человек? И вот тут начинается самое интересное. Оказывается: в реальном, земном, обычном персонаже уже проступают черты духа!

1. Где живет Хроникер, на какой улице? Вот Виргинский, например, живет «в доме своей жены, в Муравьиной улице». Кармазинов в городе гость, но и о нем известно, что квартирует в Быковой улице. А вот у Хроникера, постоянного жителя, нет дома, нет адреса!

2. У Хроникера нет точного возраста, нет биографии. Чем он, собственно, занимается, кроме «конфидентства»? «— Вы военный?.. — Нет-с, я служу... — Служите у Степана Трофимовича?» Ответа нет.

3. У Хроникера нет внешности.

4. У Хроникера нет семьи, нет родственников.

5. У Хроникера нет имени.

Тут, конечно, нам возразят, что имя есть: Антон Лаврентьевич Г-в. Да, формально есть. А на деле:

а) фамилия лишь обозначена начальной и конечной буквами,

б) даже и в таком ущербном виде она встречается крайне редко. «Может быть, вам скучно со мной, Г-в (это моя фамилия), и вы бы желали... не приходить ко мне вовсе?» Это говорит Степан Трофимович, друг Хроникера, поверявший ему свои тайны, рыдавший на его плече. Ну, если друг, так ведь он, наверное, к другу-то по имени обращается, а не по фамилии? Ничего подобного: «Моп cher», «cher ami», «mop ami», «друг мой», «cher», «Милостивый государь», «праздный молодой человек», а по имени — ни разу (!);

в) не только «друг», но и все окружающие избегают называть при обращении к Хроникеру его ущербную фамилию или неущербное имя. «Спрашивая, она так прямо на меня посмотрела, что я хотел было что-то ответить, но осекся. Степан Трофимович догадался, наконец, и меня представил.

— Знаю, знаю, — сказала она, — я очень рада».

Где же представление? Оно пропущено: ведь пришлось бы назвать имя.

«Я вышел и даже сошел уже с лестницы, как вдруг лакей догнал меня на крыльце:

— Барыня очень просили воротиться...»

И опять обращение пропущено: пришлось бы назвать имя.

«Увидев меня, она вскричала, сверкая глазами:

— Вот спросите его, он тоже все время не отходил от меня, как князь. Скажите, не явно ли, что все это заговор, низкий, хитрый заговор...» Это говорит Юлия Михайловна, а уж ее нельзя обвинить в невежливости. Но вот она говорит о присутствующем «его», «он», а обращаясь к нему, пропускает обращение.

А вот Петр Степанович: «Я, впрочем, рад господину... (он сделал вид, что забыл мое имя), он нам скажет свое мнение... Я лучше к вам обращусь, господин... (Он все не мог вспомнить моего имени)».

Да нет, не в забывчивости тут дело и не в невежливости, а в том, что имя Хроникера табуировано: ведь оно — имя духа!

Но однажды к Хроникеру все-таки обратились по имени: «Антон Лаврентьевич, вы тем временем поговорите с Маврикием Николаевичем». Лиза угадала чувство Хроникера к ней и оценила их, вот почему она обращается к нему по имени. И если бы эти чувства получили развитие, вернулось бы к нему имя и стал бы он обычным земным человеком (мотив расколдования любовью — см. «Аленький цветочек»).

6. В целом ряде сцен Хроникер присутствует лишь формально. Вот знаменитая воскресная сцена у Варвары Петровны, растянувшаяся более чем на полсотни страниц. Хроникер — единственный из присутствующих, кто не произнес ни одного слова!

Вот сцена посещения Хроникером и Шатовым Марьи Лебядкиной. «Не знаю, кого ты привел, что-то не помню этакое, — поглядела она на меня пристально из-за свечки и тотчас же опять обратилась к Шатову (а мною уже больше совсем не занималась во все время разговора, точно бы меня и не было подле нее)».

Вот визит Петруши к отцу, в присутствии Хроникера. «Я сидел в углу на диване» — вот все действия Хроникера, не сказавшего ни одного слова.

Но хотя бы место, им занимаемое, указано в углу на диване. А в сцене визита веселой компании к Семену Яковлевичу уже и этого нет. «Наши дамы стеснились у самой решетки... Лямшин... рассматривал в бинокль». А где же Хроникер? Он исчез, он стал духом.

Суммируя эти шесть пунктов, мы получаем следующее добавление к нашему правилу: Но и там, где Хроникер присутствует как человек, он уже отчасти — дух.

На более строгом языке наше правило звучит примерно так: в «Бесах» есть тенденция замены формы «от рассказчика» формой «от повествователя». Тенденция действует всюду, за исключением «Исповеди» Ставрогина, что стилистически выделяет «Исповедь» из текста.

Е.А.Полякова

ПРОБЛЕМА ТОЧКИ ЗРЕНИЯ И СФЕРА КОМИЧЕСКОГО В РОМАНАХ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО И Л.Н.ТОЛСТОГО

Как показал М.М.Бахтин, в романах Ф.М.Достоевского точка зрения героя приобретает самостоятельное значение, становится идеологическим стержнем романа, сюжет которого строится на столкновении позиций героев, их точек зрения на мир¹. Однако и сама структура точки зрения персонажа имеет у Достоевского ряд особенностей, заслуживающих внимания исследователя.

В романах Достоевского существенную роль играют драматургические элементы как в плане повествования (рассказ ведется сценами и диалогами), так и в системе персонажей. Пристрастие Достоевского к театральным приемам не раз отмечалось критикой «Достоевский обладал скорее талантом драматурга, нежели романиста. Его романы представляют собой цепочку сцен, диалогов, массовок с участием чуть ли не всех персонажей — со множеством театральных ухищрений, таких, как *scène-a-faire*, неожиданный гость, комедийная развязка и т. д. В качестве романов его книги слишком длинные, композиционно рыхлы и несоразмерны»². Элементы драматургии составляют повествовательную основу в романах Достоев-

ского и ощущаются как нечто преднамеренное и искусственное. Удивительно, однако, что автор не только не пытается сгладить такое впечатление, но, напротив, неизменно подчеркивает эту особенность поэтики своих романов.

Слова «сцена», «театр», «комедия» постоянно появляются не только в авторском тексте, но и в речи самих героев. «Степан Трофимович, — говорится в «Бесах», — постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль, не то, чтоб уж я его приравнивал к актеру на театре» (10, 7)³ «Мне хотелось посмотреть, чем кончится комедия», — говорит героиня романа «Идиот» о поведении своей соперницы (8, 292) и ей же задает вопрос: «Отчего вы не бросили вашего обольстителя, Тоцкого, просто... без театральных представлений?» (8, 473). Связь с театром оказывается, таким образом, не просто особенностью повествования, но и вполне осознанной самими героями частью реальности. Нередко в романе устами героев не только разоблачается своя или чужая роль, но и вся ситуация осмысливается как драматургическая, ей подыскивается параллель в театральном мире. Так, г-жа Хохлакова в «Братьях Карамазовых» проводит следующее сравнение. «Теперь я как Фамусов в последней сцене, вы Чацкий, она Софья, и, представьте, я нарочно убежала сюда на лестницу, а ведь и там все роковое происходило на лестнице» (14, 202). Героиня как будто нарочно устраивает сцену таким образом, чтобы сходство оказалось полным. Она делала сцену ради сцены: «...я все лгала, я вовсе на него не сердилась, но мне вдруг, главное вдруг, показалось, что это будет так хорошо, эта сцена..» (15, 17). Мотив осознанности роли и сценической, чаще всего комедийной, ситуации оказывается важным для интерпретации всего сюжета. Осознавая себя как актеров, герои Достоевского «подыгрывают» сценической действительности.

Влияние поэтики драмы на композицию романов Достоевского проявляется и в высокой концентрации действия, в наличии общих сцен, где разрешаются и завязываются конфликты, где сходятся почти все действующие лица. Невероятность и неестественность этих совпадений ощущается и самими героями. «И вы тоже в Павловск?» — спросил вдруг князь — Да что это, здесь все, что ли, в Павловск?» (8, 168). Совпадения вызывают мистический ужас: «Ему мерещилось: уж не подведено ли кем это дело теперь, именно к этому часу и времени, заранее, именно к этим свидетелям» (8, 214). Невероятная и ничем не оправданная концентрация действующих лиц и конфликтов интерпретируется как фантастическая черта самой действительности.

Однако герои не только способны увидеть фантастический именно в своей театральности мир со стороны. Само это отстранение вызывает новый поворот в действии, оказывает на него влияние. Иными словами, героям Достоевского предоставлена возможность, будучи действующими лицами, стать в то же время зрителями, увидеть события с внешней точки зрения — с точки зрения организации пространства и всего действия, не переставая при этом быть его участниками. (Ср. образы «добровольных шутков», которые своими интригами способствуют сценической организации пространства и концентрации действия: «"Целое столкновение и целый новый оборот дела" представился вдруг воображению его» (о Лебедеве, предлагающем князю Мышкину переехать в Павловск) (8, 169). Герой, таким образом, затрагивает авторские функции

В свою очередь, автор у Достоевского нередко теряет свою роль стороннего наблюдателя и становится на позиции полугероя (рассказчик в «Бесах»), собирателя ложных слухов и внешних впечатлений (повествователь в «Идиоте»). Авторские маски, самоограничение и самоустранение автора дают героям возможность найти верные и неверные оценки событий. Автор отступает на второй план: он не только не творец, но даже не зритель. В лучшем случае он непонимающий зритель, туманно представляющий себе подлинные мотивы событий. В роли творца интриги, с одной стороны, и воспринимающего субъекта — с другой, выступают сами герои. Им предоставлена возможность намеренно устраивать совпадения, творить сюжетную канву и в то же время оценивать все действие и свою роль в нем, удивляться их искусственности и сценичности. Они становятся з позициями актера, автора и зрителя одновременно. Но это особые зрители: их восприятие способно влиять на ход событий. Так, увиденное Мышкиным подлинное лицо Настасьи Филипповны заставляет её переменить тон, делает ее в самом деле другой (8, 99). Повествователь, в отличие от героев, такой привилегии не имеет. Рассказчик в «Бесах» пытается сорвать маску с Петра Верховенского, но не добивается успеха (10, 384)

Итак, автор и герой Достоевского меняются местами. Полная мера понимания ситуации, взгляд со стороны на сценическую, театральную действительность предоставлены герою. Но, оказавшись зрителем, приняв внешнюю точку зрения, герой не утрачивает и внутреннюю, оставаясь действующим лицом и оценивая сценическую реальность как «фантазмагорию».

М.М.Бахтин писал о равноправии сознаний героев Достоевского, ведущих диалог, который не достигает в романе своего завершения. Соотнесенность позиций героев и их диалог

не исключают, однако, внеположенности точки зрения одного из персонажей всему действию. Так, сознание главного героя в «Бесах» вбирает в себя точки зрения других: Кириллова, Шатова, Верховенского — и их «идеи», учитывая при этом их безумие, маниакальность, неправоту, ролевой характер. В сущности, Ставрогин поставлен в позицию наблюдателя, внеположен действию. Однако функция зрителя не исключает позицию актера (роли Ставрогина: принц Гарри, Иван-Царевич, Стенька Разин. «Нет, голубчик, плохой ты актер...» — кричит ему Марья Лебядкина [10, 219]). Главный герой совмещает внешнюю и внутреннюю позиции, он одновременно и актер, и зритель. Это ясно ощущается в момент перемены функций, например, в сне Раскольникова: «Он пригнулся... заглянул и помертвел: старушонка сидела и смеялась, — так и заливалась тихим, неслышным смехом... смех и шепот из спальни раздавались все слышнее и слышнее... Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей... все люди голова с головой, все смотрят» (6, 213). Во сне герой оказывается объектом наблюдения и вызывает всеобщий смех. Подобные же метаморфозы играют особенно важную роль в романе «Идиот».

По поводу образа князя Мышкина Достоевский писал следующее: «Герой романа Князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту: он! невинен!» (28, кн. 2, 251). Однако на протяжении всего романа автор подчеркивает именно комические черты в своем герое. Сам Мышкин сознает свою комичность: «Я, может быть, смешно очень выразился и был сам смешон...» (8, 142). «Нечего смущаться... тем, что мы смешны, не правда ли?» (8, 458). «Наивная серьезность» князя на фоне общего тона постоянно «обращает его чуть не в шута» (8, 430). Смешное в князе есть следствие неуместности его поведения.

В то же время, за исключением нескольких сцен в начале четвертой части, все действие протекает при постоянном присутствии князя, точка зрения которого оказывается верной. Князь «проницает человека», он видит подлинные мотивы действий персонажей, их настоящее лицо, даже принуждает своей проницательностью сбросить маску, оставить роль. Необходимость присутствия князя при важнейших моментах действия вызывает его собственное недоумение: «“Что же он там делает и зачем идет?” — на этот вопрос он решительно не находил успокоительного ответа» (8, 114).

В сцене вечера у Епанчиных князь сам оказывается объектом наблюдения. «Ритуал знакомства, “смотрины” превратились в настоящий спектакль; князь оказался выставленным на *позорище*»⁴. Князь действует в роли актера, игру которого наблю-

дает публика и оценивает с точки зрения исполнения («говорил “прекрасно”... одет был превосходно... произвел даже приятное впечатление» [8, 442]). В то же время именно здесь подчеркиваются его зрительские функции: «Он долго... стоял как бы особенным человеком, ни в чем не принимавшим участия, который, как невидимка в сказке, пробрался в комнату и наблюдает посторонних, но интересных ему людей... Наконец, он увидел со странным изумлением, что все уселись и даже смеются... Еще минута, и смех увеличился: смеялись уже на него глядя...» (8, 454). Так же, как в сне Раскольникова, оказавшись в центре внимания, герой вызывает смех, причина которого в осознаваемой князем собственной неуместности. Вместе с тем комизм связан с переменной функции главного героя.

Поставив князя, наблюдателя и зрителя, в самый центр событий, т. е. в позицию актера, автор лишает свой текст «правильной», нейтральной точки зрения. Читатель перестает узнавать в подлинных чувствах героев, появляются ложные интерпретации и мотивировки событий (например, интерпретация Евгения Павлыча, с которой лишь видимо соглашается автор [8, 480—483]). Князь утрачивает свою позицию зрителя, вступая в конфликт и нарушая этим нормальный ход повествования. Оказавшись в роли действующего лица, будучи выставленным на «позорище», он выглядит смешным (как и на вечеру у Настасьи Филипповны, внезапно оказавшись в центре внимания [8, 138]) и вместе с тем утрачивает способность верно оценивать ситуацию, не замечает «великолепную художественную выделку» в гостиной Епанчиных и расстраивает всю игру. Став в положение наблюдаемого, а не наблюдателя, князь, как и все окружающие, чувствует, что обнажается его сценическая неуместность, несовместимость с театральным миром. Это ясно выражено в его признании: «Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и главную идею. Я не имею жеста. Я жест имею всегда противоположный, а это вызывает смех...» (8, 458).

Осознать ситуацию как комическую значит перенести точку зрения изнутри вовне, увидеть ее такой, какой она не может быть увидена ее участниками. Возможность смеха есть зрительская привилегия, позиция не участвующего в действии наблюдателя. Герой Достоевского, и не только главный герой, всегда способен на такой взгляд со стороны. Он способен увидеть театральный, сценический ход событий, свою и чужую роль. Однако, несмотря на эту особенность своего восприятия, он сохраняет и «внутреннюю» позицию по отношению к происходящему, ужасаясь совпадениям и сбывшимся пророчествам.

Смеющийся оказывается вовлеченным в действие. Через его неуместность (неуместность как зрителя, ставшего актером) обнажаются комизм и условность самого сюжета. Однако комическая отстраненность не снимает трагического смысла событий и сама становится сюжетным мотивом. В романе «Идиот» столкновение двух позиций (зрителя и актера) нашло свое наиболее полное отражение: смешное здесь оказывается неуместностью (неуместностью сценической, неуместностью зрителя на сцене) и реализуется в мотиве идиотизма главного героя.

«Будь он здоров, — отметил Л.Н.Толстой по поводу Мышкина, — его сердечная наивность, его чистота очень трогали бы нас. Но для того, чтобы написать его здоровым, у Достоевского не хватило храбрости»⁵. Нездоровье Мышкина, однако, связано со спецификой его позиции, совмещением в ней двух противоположных точек зрения. Его зрительская пронизательность, с одной стороны, и его неуместность — с другой, ставят его в особое положение по отношению к окружающему миру.

Для Толстого неприемлемым у Достоевского оказалось все то, что относится к комической интерпретации действительности, комическим оборотам действия. «Начал читать и не могу побороть отвращение к антихудожественности, легкомыслию, кривлянию и неподобающему отношению к важным предметам» (89, 229)⁶ — писал он о «Братьях Карамазовых», где его раздражали «шуточки, многословные и малосмешные» (20, 430). Комические элементы в трагических произведениях Толстой ощущает как чужеродные, разрушающие единство впечатления. «Юмор для Толстого-романиста не характерен. Всё неисчерпаемое многообразие его эпических творений подчинено... *серьезности* авторского голоса и стиля»⁷. Это связано с совершенно иными, чем у Достоевского, принципами постановки точки зрения героя.

Взаимоотношения авторской точки зрения и позиции героя в романах Толстого варьируются: от видимого самоустранения автора до полноценного авторского текста, устанавливающего твердый, несомненный взгляд на мысли и чувства героев. Возможен также «двуплановый диалог»⁸ и монолог, включающие как внешние реплики героев, так и сопутствующее им описание их чувств и мыслей, выявление их самообмана, корректировка их авторским голосом. «Я боюсь, что становлюсь смешным», — говорит Вронский. «Он знал очень хорошо, что в глазах Бетси и всех светских людей он не рисковал быть смешным» (18, 136). Ясная авторская позиция не дает возможности усомниться в истинном смысле позиции героя и его слов. Но возможно и полное погружение в точку зрения персонажа,

как, например, в конце седьмой части «Анны Карениной», где видение мира полным обмана и лжи совершенно завладевает точкой зрения героини, подчиняя себе все повествование.

Иногда корректировка позиции героя происходит благодаря не напрямую авторскому вмешательству, а при помощи некоторого события. Определенное происшествие открывает перед героем его собственную неправоту и лживость. В «Воскресении» этот художественный прием лег в основу сюжета. Увидев Катюшу Маслову, Нехлюдов не просто отрекается от своей несправедливой жизни, но везде начинает замечать ложь, притворство, обман. Привычный светский мир «показался ему... особенно неприятным и смешным» (32, 90), его невеста — «непривлекательной и ненатуральной» (32, 91). Ему открывается иной, более глубокий пласт действительности. Мир фальши и лжи может увлечь и его самого. Но тогда он теряет возможность видеть обман, внутреннюю сторону диалога, и она раскрывается в авторском тексте.

Для героев Толстого всегда существует возможность увидеть искусственное, ненатуральное в окружающем мире. Это видение является принадлежностью определенной ситуации, так же, как притворство, которое может проявляться в поведении самых правдивых героев (Наташа Ростова, Левин, Нехлюдов). Очевидно, что меняется что-то именно в точке зрения. «И опять свет померк в его глазах», — сказано о Левине. Все представляется ему с этой минуты фальшивым и неестественным (19, 172).

Открывая пласт притворства и игры в собственном поведении и в окружающем мире, т. е. перенеся точку зрения вовне ситуации, герои Толстого тем самым освобождаются от власти «духа лжи и обмана» (18, 215). Однако возможен и другой путь — полное погружение в мир притворства, которое исключает даже авторский комментарий. Это точка зрения Анны Карениной, которая, отдаваясь духу лжи, видит мир «в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл жизни и людских отношений» (19, 343) и который вел ее к гибели. В последних главах седьмой части «Анны Карениной» мир предстает с точки зрения героини — полным притворства: «Все неправда, все ложь, все обман, все зло!» (19, 347). По отношению к миру лжи точка зрения Анны и вместе с ней всего повествования становится совершенно внутренней, так же, как для Левина и Нехлюдова — совершенно внешней. Совмещение же позиций внешнего наблюдателя и действующего лица оказывается невозможным. Для героев Толстого понять фальшь, увидеть обман, в том числе свой собственный, значит освобод-

даться от него. Поэтому рефлексивность, осознанность игры интерпретируется не как фантастичность действительности, а как освобождение от духа притворства, отторжение от мира обмана, противостоящего миру подлинных человеческих переживаний. Так, Нехлюдов противопоставляет игре актрисы страдания арестантов (32, 301—302). «Тот покров прелести, который прежде был на всем этом, был теперь для Нехлюдова не то что снят, но он видел, что было под покровом» (32, 302).

В своем внутреннем монологе Анна, все более подчиняя свою точку зрения законам мира обмана и лжи, вспоминает, что ей некому теперь говорить что-либо смешное. «Да и ничего смешного, веселого нет. Все гадко» (19, 340). Это замечание едва ли могло быть случайным. Погружение в мир зла и обмана исключает видение комической стороны действительности. Ничего смешного не может быть с точки зрения героини, так как невозможен зрительский взгляд, взгляд со стороны, который является необходимым условием для комического восприятия мира. В то же время и для героев, освободившихся из-под власти «духа лжи и обмана», сделавших свою точку зрения внешней по отношению к нему, юмористическое восприятие не характерно. Мир поворачивается к ним своей преимущественно трагической стороной. В трагедии же, по Толстому, нет места смешному.

Комические элементы хотя и имеют место в романах Толстого, но совсем в ином качестве, чем у Достоевского. Так, Левин также нередко попадает в смешное положение и даже сам сознает это. Но смешное в Левине не то же самое, что комизм Мышкина. О нем сказано, что «роль несчастного любовника девушки и вообще свободной женщины... смешна» в глазах света (18, 136), что его ревность это нечто «*du digne ridicule*» («в высшей степени смешное») (19, 178). Однако все это взгляд непонимающих и, очевидно, с позиции автора, неправильных зрителей. В действительности, ни в несчастном сватовстве Левина, ни в его поведении нет ничего комического, но все, напротив, достойно и являет цельность его характера. Это то самое здоровье, которого недостает Мышкину.

Смешное в Левине и ему подобных не есть собственно комическое. Оно является таковым только с точки зрения тех, кто принадлежит миру зла и притворства. «Так, когда Нехлюдов думал, читал, говорил о Боге, о правде... все окружающие его считали это неуместным и отчасти смешным... когда же он... ездил во французский театр на смешные водевили и весело пересказывал их, — все хвалили и поощряли его» (32, 48). Авторская позиция полностью снимает комизм ситуации.

По отношению же к миру притворства комизм возможен как раз с точки зрения автора, но уже как ирония и даже сатира.

Точка зрения героя у Толстого не может стать источником подлинного комизма в силу своей цельности. Если у Достоевского совмещение в позиции героя функций зрителя и актера, вовлеченность в действие стороннего наблюдателя превращает комическое в элемент трагедии, не разрушающий, но усиливающий общий трагический пафос, то у Толстого, в силу разъединенности внешней и внутренней точек зрения на мотивы поведения героев и смысл происходящего (особенно в том, что касается притворства и фальши), исключается возможность комического освещения трагической действительности. Из-за несовместимости позиций зрителя и актера комическое восприятие возможно только в ущерб серьезности. Не будучи следствием многоплановости и рефлексивности позиции персонажа, комизм оборачивается иронией или сатирой, становится рупором осуждающего или оправдывающего своих героев автора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979.

² Набоков Вл. Лекции по русской литературе. — М., 1996. — С. 212.

³ Здесь и далее цитаты из текстов Ф. М. Достоевского приводятся по Полн. академич. собр. соч. в 30 т. (Л., 1972—1990) с указанием в скобках тома и страницы.

⁴ Жаравина Л. В. Хлестаков и князь Мышкин // Достоевский и мировая литература. — С.-Пб., 1996. — № 6. — С. 174.

⁵ Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. — М.; Л., 1960. — Т. 2. — С. 423.

⁶ Здесь и далее цитаты из произведений Л. Н. Толстого приводятся по Полн. собр. соч. в 90 т. (Юбилейное издание. М., 1928—1950) с указанием в тексте тома и страницы.

⁷ Чичерин А. В. Идеи и стиль. — М., 1968. — С. 273.

⁸ Термин В. В. Федорова. См.: Федоров В. В. Диалог в романе. Структура и функции: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Донецк, 1975.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ И АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Многочисленность биографий в романе «Братья Карамазовы» — факт общеизвестный, однако, неосмысленный. Следует признать неудовлетворительным объяснение этого факта житийной ориентацией рассказчика романа в монографии В.Е.Ветловской, поскольку «житийное повествование», которое «не противится включению в него разного рода биографий»¹, вовсе не предполагает введение в него другого жития. В роман же Достоевского вставлено «Житие... Зосимы». Кроме того, вызывает вопросы и само утверждение житийной природы повествования романа, ведь житие является жанром, закрытым для «нехристианских» жанровых форм, а рассказчик вводит в свое произведение судебные речи, народную песню и т. д. Итак, введение в роман «Жития... Зосимы», с одной стороны, и судебных речей, с другой, указывают на то, что «житийная» природа повествования романа не только не объясняет наличия в нем биографий, но, напротив, сама требует объяснения.

Спектр вариантов жанра биографии, введенного в роман «Братья Карамазовы», очень широк: от биографической справки (Ипполит Кириллович, исправник) до семейной биографии Карамазовых. «Автором» всех этих биографий является рассказчик, «героями» же оказываются только жители города Скотопригоньевска: хорошо знакомый с жизнью своих сограждан, рассказчик не может знать биографическое прошлое «приезжих героев» (г-жи Хохлаковой, Лизе, Катерины Ивановны, Фетюковича) и поэтому не рассказывает о нем.

Биографическое прошлое оформляется в романе не только жанром биографии и не только рассказчиком. «Житие... Зосимы», сообщая биографические сведения о старце, отличается от биографий других героев как отношениями автор—герой, так и способом оформления целого. В роли автора здесь выступает не рассказчик, а Алеша, и героем является человек, хоть и живущий в городе Скотопригоньевске, но родившийся и проведший большую часть своей жизни вне этого города. В отличие от биографий, «Житие... Зосимы» функционирует в романе как самостоятельное «произведение», а потому имеет свои начало и конец, свой жанр, стиль, композицию и т. д.

Рукопись Алеши представляет собой сложное жанровое образование, на что указывает уже ее название. Оппозиция «житие» — «сведения биографические» актуализирует не только противоречие двух жанров (биография—житие), но и двух принципов — полноты и фрагментарности. Форма же изложения самой рукописи не подтверждает ни одного из заголовков: повествование, ведущееся от первого лица указывает скорее на жанр автобиографии-исповеди. Рассмотрим жанровую природу «произведения» Алеши более подробно.

Если сопоставить «Житие... Зосимы» со средневековой агиографической традицией, то обнаруживается прежде всего его нетрадиционность. Житие известно как жанр строго регламентированный. Канон жития определяет не только его стиль и композицию, но и принципы изображения героя и развития сюжета. Как отмечает Б.И.Берман, «непосвященный читатель, заинтересовавшийся житийной литературой, легко заметит ту регламентированность ее структуры, которую принято осмысливать в понятиях "традиция" и "канон" Всякая агиографическая разновидность, бросится ему в глаза, строится по определенному стереотипу. Всякая ситуация описывается в определенных формулах. Всякий персонаж рисуется по тому или иному трафарету»².

Герой жития — это человек, ощущающий свою избранность с детства, или человек, ставший святым при определенных условиях (кризисные жития). В зависимости от типа героя выстраивается и сюжет жития. В первом случае каждый элемент сюжета указывает на избранничество святого (чудесное рождение, непорочное детство, уход из мира, подвиги, мученическая или, наоборот, благочестивая смерть³). Во втором — подчеркивается контраст двух образов человека: «образа грешника (до перерождения) и образа праведника-святого (после кризиса и перерождения)»⁴. Вне зависимости от типа жития, оно всегда представляет собой «неторопливое повествование в третьем лице, в котором иногда допускаются отступления: обращение автора к читателю, похвала от своего имени святому»⁵. Для композиции жития обязательны три части: вступление, собственно житие, заключение. «Во вступлении автор должен просить прощения у читателя за свое неумение писать, за грубость изложения. В заключении должна быть похвала святому — своеобразная ода в прозе. Эта заключительная "ода", или похвала герою, — одна из наиболее ответственных частей жития, требовавшая большого литературного искусства, хорошего знания риторики»⁶.

На стилистическом, композиционном и повествовательном уровнях «Житие... Зосимы» нарушает агиографический канон.

ни «высокий» стиль, ни трехчастная композиция, ни повествование в третьем лице не свойственны «Житию... Зосимы». Связь с агиографическим каноном можно обнаружить только на сюжетном уровне. Как и в кризисном житии, центральным событием рукописи Алеши является обращение, перерождение грешника Зиновия в праведника Зосиму. Однако это событие, являющееся центральным звеном в сюжете кризисного жития, в «Житии... Зосимы» становится финальным. Значение «финальности» события обращения подчеркивается здесь троекратным повторением: не только повествование о жизни Зосимы прерывается на этом моменте, но и в жизни двух других героев «Жития...» событие обращения ставит точку, за ним следует смерть; образ возрожденного праведника, очень важный для кризисного жития, отсутствует в «Житии... Зосимы». Вместо замкнутой сюжетной схемы кризисного жития (грешная жизнь — обращение — праведная жизнь), «Житие... Зосимы» поэтому демонстрирует открытый сюжет (грешная жизнь Маркела — обращение — грешная жизнь Зосимы — обращение — грешная жизнь «таинственного посетителя» — обращение). Каждое событие обращения оказывается связанным с предыдущим: Зосима перед дуэлью вспоминает слова Маркела, а обращение «таинственного посетителя» вызвано примером Зосимы.

Есть и еще одно немаловажное отличие «Жития... Зосимы» от кризисного жития. В последнем событие обращения мотивировано чудом или является следствием воздействия святого на грешника. В «Житии... Зосимы» эти моменты подчеркнуто отсутствуют. Показательно в этом отношении употребление Зосимой глагола «вспомнил» о словах Маркела. То, что в традиционном житии было бы представлено как видение (под воздействием которого грешник обращается к праведной жизни), в «Житии... Зосимы» не имеет мистического оттенка. Реалистичности происходящего в Зосиме процесса обращения противопоставлено мистическое понимание его офицерами, для которых уход Зосимы из мира является следствием «сна». Два других обращения «Жития...» также не связаны с традиционными мотивами. Ни видение, ни чудо, ни общение со святым не мотивируют перерождения грешника Маркела. Обращение же «таинственного посетителя» хоть и происходит под воздействием другого человека, но сам этот человек (Зосима) святым не является.

Если на сюжетном уровне связь «Жития... Зосимы» с агиографической традицией можно проследить, то нарративный уровень демонстрирует полное нарушение жанрового канона.

Русский агиографии известен только один пример повествования от первого лица — это «Житие протопopa Аввакума», где сам Аввакум выступает и в роли автора «Жития...», и в роли его героя. Однако как раз именно это свойство указывает на «разложение всех жанровых канонов»⁷ и, следовательно, на разрушение жанровых границ. В результате этого процесса черты других жанров (исповеди, проповеди, автобиографии и даже романа⁸ оказываются не менее существенными в структуре произведения Аввакума, чем черты жития. Кроме того, аналогия «Жития... Зосимы» с «Житием протопopa Аввакума» допустима только для определения типа рассказа и не затрагивает сами отношения между автором и героем. По сравнению с «Житием протопopa Аввакума» «Житие... Зосимы» демонстрирует более сложную структуру: здесь представлено два автора — сам Зосима, рассказывающий о своей жизни, и Алеша, записывающий этот рассказ, причем оба автора одновременно являются и героями романа.

Итак, несмотря на то, что рукопись Алеши названа «Житием», и несмотря на то, что она обнаруживает связь с житийной традицией, житием она не является. Подтверждение этому заключению мы находим в работе Б.И.Бермана о житийном каноне. Исследователь отмечает значимость для романа «Братья Карамазовы» и для «Жития... Зосимы», в частности, житийного мотива умиления. Интерпретация же этого мотива Достоевским указывает, по мнению Бермана, скорее на выход за пределы агиографической традиции, чем на соблюдение ее⁹.

Стремясь найти аналогию «Житию... Зосимы» в русской средневековой христианской литературе, обратимся к работе В.Ключевского «Древнерусские жития святых как исторический источник»¹⁰, где автор противопоставляет собственно житие святого и его биографию¹¹, отмечая, что ученики подвижника после его смерти нередко составляли биографические записки, цель которых заключалась в фиксации основных событий жизни подвижника. «Сами подвижники, — пишет Ключевский, — не чуждались мысли о своей биографии. Позднейший редактор жития Антония Римлянина не находил, по-видимому, ничего сомнительного в известии, что святой, умирая, заповедал ученику изложить в биографии сообщенные ему сведения»¹². Эти сведения о своей жизни подвижники или основатели монастырей сообщали «в беседах с братией или даже в духовных грамотах»¹³. Показательно, что «древнерусские писатели не считали первоначальные записи о святом житиями... с понятием жития неразлучно соединяли только известную форму жизнеописания»¹⁴.

Первоначальные биографические записки создавались не с целью «церковного прославления святого» и не были следствием его, а потому жизнеописатель «имел больше простора для своего пера: он и тогда искал в описываемом лице знакомых ему черт идеального типа, но ничего не заставляло его избегать и простых житейских подробностей, не подходящих под принятые в житиях обобщения...»¹⁵. Авторы таких биографий, появившихся с 15 века, «не принимая на себя обязанности писать полную биографию и не стесняясь рамками жития, тем с большей простотой и откровенностью излагали наиболее близкие и дорогие для них воспоминания»¹⁶.

Обобщая замечания Ключевского, выделим три важные для нас черты биографических записок о святом:

1) они писались учениками подвижника, которые были знакомы с фактами его жизни из его собственных рассказов;

2) они были четко противопоставлены «житиям святым» и, следовательно, не претендовали на соблюдение житийного канона;

3) нередко они были фрагментарными.

Все эти свойства биографических записок характерны и для «Жития... Зосимы», которое записывается Алешей со слов самого старца, не претендует на соблюдение житийного канона и на полноту «биографий». «Произведение» Алеши, следовательно, принадлежит этой, а не житийной традиции.

Биографические записки Алеши противопоставлены в «жизнеописании» «Житию... Зосимы», автором которого является Ракитин. Тот факт, что «Житие...» Ракитина только упоминается, а не приводится в «жизнеописании», указывает на его неавторитетность для рассказчика. Одной из причин такого неравноправия является, конечно, неодинаковое отношение рассказчика к двум авторам «Житий...». Если Алеша характеризуется им как «деятель», достойный стать героем «жизнеописания», то Ракитин получает вполне отрицательную оценку «семинарист-карьерист». Однако не только отношение рассказчика к героям определяет степень авторитета их «произведений» в романе, но и сами «произведения» характеризуют их «авторов», поскольку дают представление о таких качествах, которые в поступке и общении с другим человеком проявиться не могут. Эти качества обнаруживаются, в частности, в системе отношений автора и героя.

«Житие...» Ракитина характеризуется в романе Фетюковичем следующим образом: «...вы, конечно, тот самый и есть господин Ракитин, которого брошюру, изданную епархиальным начальством, «Житие в Бозе почившего старца отца Зосимы»,

полную глубоких и религиозных мыслей, с превосходным и благочестивым посвящением преосвященному, я недавно прочел с таким удовольствием?»¹⁷. Из этой характеристики следует, что «Житие...» Ракитина вполне удовлетворяет требованиям церковного канона. Можно с уверенностью поэтому сказать, что образ Зосимы здесь существенно отличается от Зосимы «живого»: как известно, житийные образы святых практически лишены черт их реальных прототипов.

«Каноничность» «Жития...» Ракитина, однако, в отличие от средневекового жития, не является средством создания атмосферы авторитетности святого — героя жития. Ракитин использует особенности этого жанра с противоположной целью: формирование определенного (благочестивого) представления о себе — авторе жития. Точно так же при смене конъюнктуры он воспользуется и возможностями публицистики не для анализа фактической стороны жизни героев своей статьи, а для того, чтобы почувствовать себя в новой роли общественного деятеля.

Совершенно противоположную картину отношений автора и героя мы обнаруживаем в «Житии...» Алеши. Отказываясь от жанра жития, Алеша отвергает житийный принцип изображения героя — предельную унификацию. Его цель заключается как раз в обратном: сохранение биографических черт Зосимы. Этой целью и определяется выбор формы рукописи: Алеша не просто фиксирует события из жизни Зосимы, как это было свойственно большинству биографических записок, но записывает его собственную речь.

Принцип отношений автора и героя, представленный в «Житии...» Алеши, используется и самим рассказчиком. Вслед за Алешей, для которого Зосима является соавтором «Жития...», и рассказчик делает Алешу своим соавтором в создании «биографии» Зосимы. Знакомый только с финальной частью жизни старца, в своем «жизнеописании» он приводит рукопись Алеши о молодости героя. Более того, рассказчик, так же, как и Алеша, не ограничивает изображение своего героя-деятеля рамками жития. Несмотря на присутствие житийных черт в «жизнеописании» рассказчика¹⁸, житием оно не является, как житием не является и рукопись Алеши. На это указывает ряд причин. Во-первых, «жизнеописание» не соответствует требованиям агиографического канона: в композиции нарушается принцип трехчастности — отсутствует заключение, прославляющее святого; стиль допускает смешение высоких и низких элементов; в системе персонажей нет четкого деления на положительных и отрицательных; сюжет размыкает замкнутую житийную схему (повествование о жизни Алеши, как и

рассказ Зосимы, обрывается на «первой молодости»). Во-вторых, как мы указывали выше, «жизнеописание» включает в себя «нехристианские» жанры и даже целые «произведения» героев, что совершенно не свойственно житию. И в-третьих, «жизнеописание» рассказчика никак не связано с обязательной для жития церковной канонизацией (в то время, как «Житие...» Ракитина получает одобрение церкви).

Общая «биографическая установка» рассказчика в совокупности с определением героя как деятеля указывают, скорее, на тот же жанр биографических записок о подвижнике, которым пользовался и Алеша. Этот жанр не мог явиться препятствием для введения в него светских жанров и целых «произведений» героев, поскольку поле деятельности героя — подвижника «записок» — не средневековый монастырь, а «мир». (Несмотря на то, что Алеша готовится постричься в монахи, его жизнь протекает за пределами монастыря. В «мир» посылает его и старец Зосима.) Не мог этот жанр препятствовать и введению в него разнообразных биографий. Стремясь к достоверной передаче событий из жизни Алеши, деятельность которого связана с устройством отношений между людьми, рассказчик не может избежать сообщения фактов биографического прошлого этих людей.

Тот факт, что жанр биографических записок является единственным «наследуемым» жанром в романе, указывает на особую его значимость. Этот жанр оказывается наиболее адекватным не только для рассказа о жизни Алеши и Зосимы, он соответствует и более глубинному идейному уровню романа.

Практически все герои «Братьев Карамазовых» так или иначе решают для себя проблему «смысла жизни». Иван пытается осмыслить жизнь при помощи различных, причем взаимоисключающих, концепций. Концепциями же мыслит и г-жа Хохлакова, но не собственными, а чужими. Дмитрий в своей исповеди Алеше говорит о двух сторонах человека — темной и светлой. Федор Павлович рассуждает о вероятности существования Бога и ада и т. д.

Особое место в романе занимает жизненная позиция Зосимы, авторитетная и для героев, и для рассказчика. Знание, которым обладает Зосима, во всем противопоставлено концепциям Ивана. Оно надындивидуально (наследуется Зосимой от старшего брата, а затем передается «тайнственному посетителю» и Алеше), иррационально (постижение Зосимой смысла жизни происходит в момент откровения) и осуществляется не в слове, а в поступке.

Истинное знание Зосимы требует особого способа рассказа о себе, так как всякая попытка систематического пересказа

этого знания обречена: истина не может быть представлена в форме концепции. Единственной адекватной формой истинному знанию будет являться правдивый рассказ о жизненном пути человека, обретшего его. Именно поэтому Алеши и рассказчик выбирают жанр биографических записок. Ни житие с его установкой на унификацию, ни тем более роман¹⁹, изображающий вымышленных героев, не способны быть адекватными истине.

Другая функция жанра биографических записок в романе определяется в его соотношении с жанром биографии. Несмотря на то, что оба жанра представляют биографическое прошлое героев, принципы, лежащие в основе организации этого прошлого, различны. Биография, в отличие от биографических записок, отображает не нравственный путь героя, а фактическую, событийную сторону его жизни. Именно поэтому биографии используются рассказчиком как завязки различных фабульных линий. Биографические же записки призваны выделить героя-деятеля среди «людей его эпохи». С этой точки зрения особенно важным в романе оказывается противопоставление Зосимы отцу Ферапонту и Алеши Ракитину, позволяющее определить неотъемлемые черты героя-деятеля.

Отец Ферапонт является в романе едва ли не единственным персонажем, наиболее соответствующим традиционным представлениям о подвижнике, однако рассказчик делает его только героем биографии. Это объясняется двумя причинами. Во-первых принципиальной предсказуемостью героя, который представляет собой как бы зеркальное отображение застывшего житийного образа святого. Все традиционные атрибуты святости: аскетизм, отшельничество, антигуманизм, страх Божий²⁰ — присущи отцу Ферапонту. Есть только одно, но весьма важное отличие этого героя от житийного. Если образ святого в житии является следствием унификации его реальной «биографии», то свою «биографию» отец Ферапонт осуществляет как раз наоборот — в соответствии с житийным каноном. Понятно, что человек, который и в жизни обречен быть персонажем жития, не может стать героем биографических записок. И не только потому, что не имеет «реальной биографии», а потому, что, в отличие от святого-подвижника, он лишен возможности ответственного выбора, а следовательно, не может доказать свою принадлежность Богу. Во-вторых, неавторитетность жизненной позиции отца Ферапонта связана с ее непродуктивностью и бесплодностью. Кара Божия, которую постоянно предсказывает герой, не может уже вызвать адекватной реакции у окружающих, так как не несет в себе того смысла, который был понятен средневековому человеку.

Именно поэтому отец Ферапонт, во всем видящий деяния потустороннего страшного мира (к которому он относит и Христа), порождает вокруг себя только непонимание.

Если отец Ферапонт не становится героем биографических записок, то другой герой романа, Ракитин, вообще не имеет биографического прошлого, хотя и является жителем Ското-пригоньевска. В противоположность отцу Ферапонту, Ракитин постоянно меняется. Однако такая переменчивость также является следствием соответствия героя той роли, которую ему навязывают обстоятельства. Биографическое будущее Ракитина, нарисованное Иваном, начинает осуществляться почти сразу же после «предсказания».

Итак, определяя нового героя-деятеля в соотношении с подвижником, утратившим понимание сущности своего дела, и с новым деятелем-карьеристом, рассказчик подчеркивает в нем гуманизм, нравственное целеполагание и способность к становлению.

Мы рассмотрели два жанра, введенных в роман «Братья Карамазовы»: жанр биографии и жанр биографических записок. В отличие от биографий и биографических записок Алеши, которые «играют существеннейшую роль»²¹ в романе, биографические записки рассказчика «определяют собою конструкцию романного целого»²². Очень важно, что для организации целого своего романа Достоевский использовал именно этот жанр, одновременно и соотношенный с житием, и противопоставленный ему. В отличие от последнего, жанр биографических записок имел двойную установку: создавая иллюзию живой действительности, он в то же время позволял обнаружить в ней вневременное начало.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». — Л., 1977. — С. 17.

² Берман Б. И. Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья — М., 1982. — С. 159; см. также: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979.

³ Дмитриев Л. А. Жанр севернорусских житий // История жанров в русской литературе 10—17 вв. — Л., 1972.

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1975. — С. 266.

⁵ Еремин И. П. Лекции и статьи по истории древней русской литературы. — Л., 1987. — С. 16.

⁶ Там же.

⁷ Берман Б. И. Указ. соч. — С. 181.

⁸ См.: Лихачев Д. С. Указ. соч.; Гусев В. Я. К вопросу о жанре жития протопопа Аввакума // ТОДРЛ. — М.; Л., 1958. — Т. 15.

⁹ См.: Берман Б. И. Указ. соч.

¹⁰ Ключевский В. Древнерусские жития святых как исторический источник. — М., 1871.

¹¹ О разграничении биографии святого и жития см. также: Берман Б. И. Указ. соч.; Еремин Е. П. Указ. соч.; Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. — М.; Л., 1958.

¹² Ключевский В. Указ. соч. — С. 382.

¹³ Там же. — С. 383.

¹⁴ Там же. — С. 385.

¹⁵ Там же. — С. 367.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. — Л., 1976. — Т. 15. — С. 100.

¹⁸ Об ориентации романа «Братья Карамазовы» на житие см.: Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы»; Берман Б. И. Указ. соч.; Пономарева Г. И. Житийный круг Ивана Карамазова // Достоевский: материалы и исследования. — Л., 1992. — Т. 9; Криволапов В. Н. Старец Зосима и Серафим Саровский // Русская литература и культура нового времени. — С.-Пб., 1994; Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972; Щенников Г. К. Роман Достоевского «Братья Карамазовы» как явление национального самосознания: — Челябинск, 1996.

¹⁹ Называя свое «произведение» романом, рассказчик употребляет нежанровое значение этого слова: «Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад...».

²⁰ См.: Берман Б. И. Указ. соч.

²¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 134.

²² Там же.

Н. В. Пращерук

«ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ФОРМА» В КНИГЕ И. А. БУНИНА «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА»

«Жизнь Арсеньева» — главная книга И. А. Бунина. «При великом своем объеме... она обняла собою все написанное им до нее...»¹, стала квинтэссенцией и — насколько это возможно в одном произведении — наиболее полным воплощением художественной философии писателя. Уже своим названием книга обращена к актуальным философским и мироотношенческим

идеям эпохи, «выдает» феноменологическую и экзистенциальную подоплеку авторской позиции. Именно категория жизни стала означать для философа и художника XX века то спасительное динамическое и разомкнутое пространство, где, наконец, оказалось возможным и достижимым преодоление классической оппозиции-разделенности мира «я» и «не-я», субъекта и объекта, сознания и материи, личности и бытия, души и космоса. Бунин был одним из тех художников, кто в своем стремлении преодолеть эту оппозицию, отзываясь на потребности современной культуры, активно и демонстративно осваивал и выстраивал свой, новый тип отношений со временем как наиболее «беспощадным» к человеку «измерением» объективного. Так, все творчество писателя отмечено желанием победить власть времени, «освободиться» от него, а также запечатленными состояниями достигнутой «освобожденности», которые можно охарактеризовать формулой П.Флоренского: «...все **Время дано мне как некое "сейчас"**, почему сам я, смотрящий на все Время... **стою над Временем**»².

Самой глобальной и завершенной попыткой такого рода стала «Жизнь Арсеньева», где прошедшее не является бывшим, а заново переживается в момент писания, «переводится» во вневременное измерение, в длящееся, «вечное» настоящее. Бунинские «эксперименты» над временем достаточно осмыслены в литературоведении. Так, Ю.Мальцев выделяет ряд приемов, таких, как диахронность, треххронность, антиципации, с помощью которых достигается эффект «исчезновения» «реального», повествовательного времени, и герой чувствует себя не вспоминающим прошлое, а «опять прежним, совершенно прежним... в том же самом отношении к этим полям, к этому воздуху, к этому русскому небу, в том же самом восприятии всего мира...»⁴.

Бунин сам прекрасно понимал новый характер создаваемого им хронотопа. Об этом речь идет в одном из разговоров с Г.Кузнецовой: «Говорили о романе, как... писать его новым приемом, пытаясь изобразить то состояние мысли, в котором сливаются настоящее и прошедшее и живешь и в том и в другом одновременно»⁵. Такая авторская позиция означает следующее: во-первых, хронотоп как элемент поэтики, обычно определяемый жанром и «зависимый», обретает, в некотором смысле, «самостоятельность», выдвигаясь на первый план и становясь «главным героем» произведения; во-вторых, — «отмененное время» закономерно оборачивается «выходом» во «вневременное пространство»; приводит к «опространствованию» формы романа в целом. И это при анализе текста

книги требует дополнительных методологических усилий, что недостаточно учитывалось исследователями Бунина. А между тем существует традиция в интерпретации авторов, «отменивших» время и мыслящих «пространством», таких, как Джойс, Пруст, Фолкнер и некоторые другие. Эта традиция представлена прежде всего классиками — П.Флоренским, М.Бахтиным, американским филологом Д.Фрэнком.

П.Флоренский, конечно, не писал о Прусте и Джойсе, но в своей работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» он, как будто бы исходя из традиционного лессинговского деления искусств на пространственные и временные и обращаясь в основном к первым, тем не менее нередко «смешивает» примеры из живописи и графики с примерами из литературы, задаваясь вполне резонным вопросом о «проницаемости» границ искусств слова: «...не распадается ли поэзия на отделы, из которых одни могут быть сближаемы с музыкой, другие с архитектурой, третьи — с живописью, а иные, наконец, имеют сродство со скульптурой»⁶. М.Бахтин, автор классической концепции хронотопа, в 1920-е гг., как и П.Флоренский, выделял в произведении «пространственную форму героя» и дал «ключи» к ее интерпретации, рассмотрев ее параметры и обозначив такие ее разновидности, как «кругозор» и «окружение»⁷. Редуцированный бахтинский термин затем «перекочевал» в концепцию Д.Фрэнка, написавшего в 1945 г. методологически значимую работу «Пространственная форма в современной литературе». Корректируя лессинговскую классификацию, он утверждал, что литература XX века «вторгается» в сферу изобразительного искусства, осваивая, казалось бы, не свойственные ей эстетические формы. На примере наиболее «пространственных» с его точки зрения авторов — Паунда, Элиота, Джойса и особенно Пруста — Фрэнк показывает, что в их произведениях «в результате... совмещения прошлого и настоящего **история... становится «вневременной»**: она более не воспринимается как объективное каузальное движение во времени... а переживается в качестве такой реальной длительности, в которой различия между прошлым и настоящим стерты... Прошлое и настоящее предстают в пространстве как замкнутое вневременное единство, в котором, несмотря на внешние различия между ними, стерто всякое ощущение исторической последовательности **самим актом совмещения**»⁸.

Надо сказать, что «пережив» в 1970—80-е гг. «увлечение» хронотопом в целом, а также преимущественным рассмотрением художественного времени как показателем историзма

мышления того или иного автора, отечественная гуманитарная наука сейчас все более актуализирует идеи «пространственного» подхода. Об этом свидетельствуют, в частности, авторитетные исследования современных философов, например, работа М.Мамардашвили «Лекции о Прусте (психологическая топология пути)» или книга В.Подороги «Метафизика ландшафта: коммуникативные стратегии в философской культуре XIX—XX веков», где принципиальность «пространственной» методологии оговорена, как мы видим, уже в названии⁹. «Пространство», «пространственность» стали также «ключом» интерпретации собственно литературных феноменов в некоторых исследованиях В.Топорова, который выделяет такие миры, где «индивидуальный образ пространства в наибольшей степени определяет основу авторского взгляда на мир («специализированные» модели мира)», выступает в тексте форсированно, где «“пространственность” становится особенно “экспансивной”, откладывая свой отпечаток и в тех сферах, которые не являются пространственными по преимуществу или даже вообще»¹⁰. Типологически сходные суждения высказывает С.Хоружий в работе о Джойсе¹¹.

Эти идеи, думается, могут быть продуктивны и при анализе «Жизни Арсеньева». «Пространственная» ориентация Бунина художника здесь более чем очевидна и носит ключевой, организующий содержание и поэтику произведения характер. «Проработанность» пространства автором, его особое пристрастие к разного рода атрибутам пространственности ярко представлены, во-первых, внешней, словесно-фактурной и изобразительной, стороной художественного мира книги, во-вторых, определяют его структуру и «выводят» в конечном итоге к онтологии мироощущения писателя.

Насыщенный и очень динамический образ пространства сразу обозначается двумя ведущими, сквозными темами: простора, широты, дали, беспредельности и ограниченности, замкнутости. Эти темы, взаимодействуя в оксюморонной сопряженности, формируют пространственный «словарь» текста, «выдающий» в бунинском означивании традиционную нетрадиционность. Слова-индексы и лексические блоки, с помощью которых складывается такой «словарь», распределяются следующим образом: с одной стороны, это — «пустынные поля»; «безграничное снежное море, летом — море хлебов»; «поднебесный простор»; «поля, поля, беспредельный океан хлебов»; «великий простор, без всяких преград и границ»; «река, пропадавшая вдаль»; «бесконечные снежные и лесные пространства» и т. п.; с другой, — лексика и образы, объединен-

ные семантикой дома, обители, «родного гнезда»: «душа начинает привыкать... к... новой обители»; «простая, милая и уже знакомая юдоль»; «вечная небесная обитель»; «шел к дому»; «тихая обитель»; «возвратился под кров»; «разлука со всем родным гнездом»; «новое возвращение под отчий кров» и т. п.

Самое первое воспоминание Арсеньева также связано с пространственным образом: «Я помню большую, освещенную предосенним солнцем комнату, его сухой блеск над косогором, видным в окно на юг...» (6, 9). И далее при описании закрытых пространств Бунин настойчиво, очень активно использует образ окна, он становится лейтмотивным, что дает основание говорить об опоре автора на традиционный символизм этого образа (окно как знак выхода за пределы, как символ любой коммуникации)¹² и обеспечивает органику взаимопереходов, сопряженности разных пространств.

Простор в свою очередь актуализирует в мироощущении героя «зов пространств», «прорастает» в «качества» души Арсеньева, которые не раз обозначены в тексте («чувство дали, простора», «вечная жажда дороги, вагонов», «кочевая страсть» и т. п.) и которые побуждают его все к новым и новым путешествиям и поездкам. В «Жизни Арсеньева» при небольшом объеме книги — огромное количество больших и маленьких перемещений: из Каменки — в Батурино и Васильевское, из Батурино — в Елец, Орел, Смоленск, Полоцк, Витебск, Малороссию, Петербург и Москву, из России — во Францию. Тема «бега через Россию» и за ее пределы еще более расширяет и без того уже репрезентативный «пространственный» словарь текста: вводятся «дорожные» образы и впечатления, обширная лексика путешествий: «поэзия забытых больших дорог»; «вагоны "дальнего следования"»; «убеленный снежной пылью поезд»; «жаркое вагонное тепло»; «проводил поезд на станцию»; «на вокзале, в бесконечном ожидании поезда»; «вскочил в вагон»; «выскочил из вагона»; «безлюдные станции и полустанки»; «кинулся на платформу»; «пустился в странствия»; «закатиться по большой дороге»; «вижу себя на полпути»; «дорога мучительно долга» и т. п.

«Кочевая страсть» «бродника» Алексея Арсеньева отчасти уравнивается потребностью возвращения, и книга запечатлела их немало — более или менее радостных, более или менее отвечающих ожиданиям тоскующего по дому странника. Симптоматично, что роман завершается также возвращением героя домой в Батурино, и контекст его имени — Алексей, — актуализирующий мифологему возвращения в родной дом неузнанным, забытым (имеется в виду история странника Алек-

сея, Божьего человека), дает основания толковать финал, соотнося его с художественным целым книги, не только конкретно-психологически, но и обобщенно, как горький авторский намек на обстоятельства и перспективы собственной судьбы, на свое возможное возвращение на родину, в том числе и в творчестве. Тем более мотив странности, коррелирующий со странничеством, прямо обозначен в связи с Арсеньевым, его призванием и образом жизни («странно гордый», «в странной роли», писательство — «самое странное из всех человеческих дел»).

Доминанта «пространственности» выявляется еще резче, если помнить, что перед нами книга в определенном смысле лирического плана, исследующая границы человеческой субъективности. Пространственные образы, являющиеся атрибутами, казалось бы, внешнего мира, «окружения» героя (если воспользоваться термином М.Бахтина), на самом деле составляют внутреннее пространство личности, реконструируемое памятью и связанное с определенным типом «обживания» реальности. Вместе с тем это не исключает разделения воссоздаваемого пространства на внешнее и внутреннее (при признании условности такого разделения), поскольку память удерживает не только картины реальности, но и специфику их восприятия, проживания, т. е. то, что связано с собственно субъективностью и «принадлежит» только личности. Так вот такие внутренние состояния и переживания нередко характеризуются, означиваются с помощью ярких пространственных образов: «...отрешалась тогда душа от жизни, с ... грустной и благой мудростью, точно из какой-то неземной дали глядела она на нее, созерцала "вещи и дела" человеческие!» (6, 86); «Я одолевал воспоминание за воспоминанием... и мне почему-то думалось: вот так когда-то, где-то, какие-то славянские мужики "волоком" переволакивали с ухаба на ухаб по лесным дорогам обремененные тяжелой кладью лады» (6, 283) и т. п.

Именно пространственная динамика выступает в качестве знака, аналога многих и многих изменений внутреннего мира Арсеньева. В этом плане Бунин ярко оригинален. Мы видим на протяжении всей книги, что жизненный мир героя создается путем многообразнейших «расширений», «вхождений», «выходов», «опустошений» и «простирааний». Текст перенасыщен такого рода примерами: «Постепенно входили в мою жизнь и делались ее неотъемлемой частью люди» (6, 15); «Бог в небе, в непостижимой высоте и силе... это вошло в меня с самых первых дней моих» (6, 26); «...я перенес первую тяжелую болезнь... что есть на самом деле как бы стран-

ствие в некие потусторонние пределы» (6, 42); «Вы... слишком вдалеку простираетесь... И впрямь: втайне я весь простираюсь в нее. Зачем? Может быть, именно за этим смыслом?» (6, 153) и т. п.

Тем самым на уровне конкретной образности уже в определенной степени достигается столь важный для Бунина феноменологический эффект соединенности, неразрывности субъективного и объективного. В частности, «простор», осмысливаемый почти по-хайдеггеровски как «высвобождение мест»¹³, объединяет в тексте внешнее и внутреннее пространство (так как становится и атрибутом сознания, показателем его свободы), дает возможность «царить» в произведении той открытости, которая «обеспечивает» органику внешних и внутренних «перемещений», «вхождений» и «присутствия» вещей, реальностей, смыслов. Не случайно в бунинском мире «простор» коррелирует с «пустотой». Причем «пустота» обычно не несет негативной семантики («светлая пустота», «благословенная пустыньность!»), она «не ничто... и... не отсутствие»¹⁴. Пустота здесь «вступает в игру как ищуще-проектирующее выпускание, создание мест»¹⁵, есть знак способности вобрать входящее и являющееся (ср. с бунинской стихотворной строчкой: «Но был еще блаженно пуст тот дивный мир...»). И здесь мы логично переходим в сферу структуры, композиции произведения.

Отказавшись от традиционного сюжетостроения, Бунин тем не менее использует некоторые элементы классического хронотопа. Так, мотив путешествия в некотором смысле можно считать одним из организующих (путешествия рассматриваются как главные события 1, 2, 3 частей, во многом — 4 и 5), в части 4 актуализируется традиционная мифологема «жизнь-путешествие, плавание» (правда, чтобы в части 5 придать ей собственно бунинскую «подцветку» и напряженность: дорога влечет, так как «повышает чувство жизни» [6, 260]).

Однако сюжет выстраивается все же не последовательностью разворачивающихся событий, а рядоположенностью картин, воссоздаваемых памятью и воображением. «Помню» в художественном мире Бунина означает не только «знаю» и «представляю», но и обязательно «вижу» — во всей полноте и яркости красок, цветов, оттенков и положений. Эта способность видеть прошлое, именно видеть, а не пересказывать его — очевидный, конкретный и зримый результат достижения «вневременного единства». Многие живописно-изобразительные фрагменты вводятся, помимо ключевых «вижу», назывными конструкциями с повторяющимся «Вот и...», «И вот...», «А вот...»

и выдерживаются нередко в формах настоящего времени: «И вот я расту, познаю мир и жизнь... и вижу: жаркий полдень, белые облака плывут в синем небе...» (6, 17); «...Писарев... как сейчас вижу его, стройного, смуглого, чернородого...» (6, 103); «Вот я просыпаюсь...» (6, 126); «Вот, проснувшись в метель, я вспоминаю...» (6, 127); «Вот весенние сумерки, золотая Венера над садом, раскрыты в сад окна...» (6, 127); «Вот уже совсем темно...» (6, 127); «Вот я уже в постели, и горит "близ ложа моего печальная свеча..."» (6, 127) (последние пять примеров — только из одной главки 8 третьей книги!); «...вижу и чувствую подробности. Да, странный полусвет, спущенные, красно просвечивающие предвечерним солнцем шторы, жемчужно сияющая люстра...» (6, 188) и т. п.

Как видим, используется живописный принцип с его пространственной рядоположенностью, который разрушает хронологическую последовательность и иерархичность в изображении «событий» жизни. Все миги, все эпизоды одинаково ценны статусом настоящего, являются одновременными. Однако при этом они не сливаются, остаются разделены, правда, их разделенность уже чисто пространственного рода, «знающего лишь дистанцию»¹⁶.

«Живописность» композиции — вариант, эстетически закономерный для художника-максималиста, стремящегося к свободной форме и демонстрирующего «небрежение структурой». Но не только. Это факт его мироощущения. Вспомним, какие «онтологические» качества искусства живописи выделял П.Флоренский. Во-первых, это то, что он называет «осозанием» или «активной пассивностью» в отношении к миру, при которой художник удерживает себя «от вмешательства в порядок и строение окружающей нас действительности»¹⁷, «собирает плоды "от мира"» как некие данности, «непосредственно предстоящие чувственному восприятию и желающие быть взятыми как таковые»¹⁸. Во-вторых, «живопись распространяет на пространство вещественность»¹⁹.

Очевидно, насколько эти качества характерны для Бунина-художника. В его книге, действительно, утверждается особая, неактивная активность субъекта, показывается сознание, лишенное субъективных притязаний, смиренно открытое «в мир» и в силу этого способное услышать, увидеть, внять тому, что дается, «является» как таковое. Отсюда столь органические «вхождения» во внутреннее пространство личности Арсеньева, «расширения» этого пространства.

Что касается «вещественности», то применительно к бунинскому роману это означает не только изощренность предметной изобразительности («маленькие, шершавые и бугристые огурчики», «синяя густая грязь» и т. п.). Речь идет об особой ауре «телесности», «плотскости» как результате трансформаций уникального телесного опыта героя и автора, их феноменальной восприимчивости ко «всему тому чувственному, вещественному, из чего создан мир». Об этом не раз прямо говорится в книге: «...зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги...» (6, 92) и т. п.

Бунинскую «телесность», не исключая, естественно, и эротизированности его текстов, можно трактовать «как “растворение” автономности и суверенности субъекта в “актах чувственности”, т. е. в таких состояниях сознания, которые находятся вне власти волевых и рациональных начал»²⁰. Эти «состояния сознания» носят обычно характер экстатически напряженный, интенсивный: «Я *весь дрожал при одном взгляде на ящик с красками...*» (6, 32); «И, боже, сколько сухого зноя, сколько солнца не только видел, но и *всем своим существом чувствовал* я, глядя на эту синь и эту охру, *замирая от какой-то истинно эдемской радости!*» (6, 37); «А *какой пахучий был этот город!*» (6, 59); «Выйдя на балкон, я каждый раз, снова и снова, *до недоумения, даже до некоторой муки, дивился на красоту ночи...*» (6, 120); «...в небе *мучили очертания старых крыш...*» (6, 233) и т. п. Бунин — поистине редкий пример художника, глубоко постигшего «тему» чувственного «участия» «я» в мире, художника, для которого «ядро нашей экзистенции» составляет чувственность²¹ и который, предвывая современного философа, вполне мог задаваться вопросом: «Философские учения, доставшиеся нам в наследство, исходят из того, что озарения экзистенции следует ожидать от духа, чувственность же затемняет ее. В противоположность этим представлениям зададим вопрос: не способна ли *непосредственная мудрость наших чувств* внести в нашу экзистенцию больше света, чем спекуляция?»²². Именно «непосредственная мудрость... чувств», которой «пропитана» вся ткань книги, отличает художника от типологически близких, но чрезмерно «умствующих» Пруста и особенно — Джойса, склонного к нарочитым интеллектуальным экспериментам.

При этом у Бунина «то, что говорят чувства, не находится ни внутри, ни снаружи (я одновременно нахожусь и там, куда “бросил” свой взгляд, и там, где я в это время стою)». “Звезды

пребывают в мозгу человека" (Б.Рассел)»²³. А это, по существу, еще один, внутренний, феноменологический, знак пространственной свободы «я» в бунинском тексте, позволяющей воспринимать феномены, «не редуцированные предрешением»²⁴, а «являющиеся» непосредственно. (Ср. мотивы простора-открытости и пустого, «впускающего» пространства.)

Кроме того, «чувственный опыт» позволил автору существенно расширить границы «телесного», распространить его на не слишком свойственные ему сферы. Это очевидно уже из указанных примеров, но еще ярче обозначается при рассмотрении отношения героя (и автора) к языку. Арсеньев своей способностью вслушиваться в некоторые слова, «прочитывать» их заново невольно отсылает нас к герменевтическим «штудиям» П.Флоренского или М.Хайдеггера (конкретный пример непреднамеренной включенности Бунина в современный философский контекст!): «...Надя кончается. Да, *это потрясающее слово — «кончается»* — раздалось для меня впервые поздним зимним вечером... в одинокой усадьбе!» (6, 43); «...странным голосом, который отец... назвал *серафическим*. *Это слово часто вспоминалось мне, и я смутно чувствовал то жуткое, чарующее и вместе с тем что-то неприятное, что заключалось в нем*» (6, 47); «Прежде всего *очень нравятся слова: Смоленск, Витебск, Полоцк...* Я не шучу. Разве вы не знаете, как хороши некоторые слова? *Смоленск вечно горел в старину...*» (6, 248) и т. п. Язык для героя не просто «орудие» общения, передачи информации или называния предметов. Это первооснова, «лоно» культуры, нечто «косязаемовещественное», настоящее «обиталище бытия»²⁵. Так относиться к языку — значит, во-первых, возрождать сам язык, освобождать его от «мертвечины» стертых, функциональных значений, а во-вторых, иметь еще одну «возможность» прямого «выхода» в подлинное пространство жизни, немислимое без живого звучания «голоса» культуры. (Отсюда эти повторяющиеся «знал» как знак укоренности в традициях.) Поэтому цитирование поэтических текстов в романе осуществляется и «от имени языка» тоже, поскольку подлинный язык продолжает жить прежде всего в произведениях поэтов.

«Телесность» текста усиливается и одновременно утончается за счет того, что живописная «вещественность», конечно, существенно трансформированная и в силу специфики литературы как вида искусства, и в силу яркой бунинской индивидуальности, но, безусловно, повлиявшая на поэтику книги, «дополняется» здесь еще и особой «пластикой» изображения, которая сродни искусству лепки и которую П.Флоренский очень

точно называл «записью прикосновений»²⁶. Наряду с «вижу» и «чувствую», «касаюсь» как способ и возможность общения с миром (и не только предметным!) занимает в бунинской книге существенное место. Коснуться или испытать прикосновение — значит не представить, а пережить непосредственно миг «встречи» с тем, что станет «жизненным составом» твоего существования: «Не Сенька дал мне понятие о смерти... Однако благодаря ему почувствовал я ее в первый раз в жизни по-настоящему, *почувствовал ее вещественность*, то, что она наконец *коснулась и нас*» (6, 28); «...именно в этот вечер *коснулось меня сознание*, что я русский и живу в России...» (6, 57).

Следовательно, в бунинском мире реакции, восприятия, переживания, опосредованные дистанцией времени или словесной разделенностью «я» и «не-я», по существу, снимаются, и создается эффект прямого «присутствия» или «вхождения» как бы «самих вещей в оригинале» (Н.Лосский), а не их символов, копий или отражений. В видимом у Бунина есть то, что видится, в слышимом то, что слышится, в переживаемом то, что переживается. Мирочувствование художника, таким образом, обнаруживает в своей основе феноменологическую природу²⁷, предполагает, в переводе на философский язык, освобожденность «я» от абсолютной субстанциональности и объединенность, соотнесенность с «не-я» (интенциональность), благодаря чему «жизнь внешнего мира дана» его герою «так же непосредственно, как процесс его собственной внутренней жизни»²⁸.

Уникальная для литературы «непосредственность» «являющихся» картин прошлого, сохраняющих на протяжении всей книги обаяние «самоданности», «самоочевидности» (такова природа феномена!), обеспечивается прежде всего особой организацией пространства в тексте, которая оборачивается «фронтальной» пространственностью, пронизывающей все его слои. «Победив» время, бунинское «я» обретает подлинность существования в особой свободе и органике «встреч» с многообразием реальностей и смыслов, каждый раз переживаемых заново.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Саакянц А. Проза позднего Бунина // Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. — М.: Худож. лит., 1988. — Т. 5. — С. 582.

² Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. — М.: Правда, 1990. — Т. I. — С. 202.

³ Мальцев Ю. Иван Бунин. — М.: Посев, 1994. — С. 305, 306.

⁴ Бунин И.А. Книга моей жизни // Лит. наследство. — М.: Наука, 1973. — Т. 84. — Кн. I. — С. 384.

⁵ Цит. по: Мальцев Ю. Указ. соч. С. 307.

⁶ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М.: Прогресс, 1993. — С. 71.
⁷ Бахтин М.М. Работы 1920-х гг. — Киев: Next, 1994. — С. 163—165.

⁸ Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. — С. 212.

⁹ См.: Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). — М.: Ad marginem, 1995; Подорога В.А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философии культуры XIX—XX вв. — М.: Наука, 1993.

¹⁰ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М.: Изд. группа «Прогресс»—«Культура», 1995. — С. 448.

¹¹ Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Д. Собр. соч. — М.: Знак, 1994. — Т. 3. Улисс. — С. 429.

¹² Керлот Х.Э. Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — С. 358—359.

¹³ Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М.: Политиздат, 1991. — С. 97.

¹⁴ Там же. — С. 98.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Хоружий С.С. Указ соч. — С. 429.

¹⁷ Флоренский П.А. Анализ пространственности... — С. 82.

¹⁸ Там же. — С. 80.

¹⁹ Там же. — С. 109.

²⁰ См.: Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996. — С. 281.

²¹ См. об этом: Буркхардт Г. Непонятая чувственность. Набросок антропологии чувственности // Это человек: Антология. — М.: Высш. шк., 1995. — С. 139.

²² Там же. — С. 139.

²³ Там же. — С. 128.

²⁴ Там же. — С. 139.

²⁵ Цит. по: Современная буржуазная философия. — М.: Высш. шк., 1978. — С. 306.

²⁶ Флоренский П.А. Анализ пространственности... — С. 83.

²⁷ Идею о феноменологизме И.Бунина впервые высказал Ю.Мальцев (указ. соч.), рассматривающий преимущественно словесно-стилевой аспект поэтики романа.

²⁸ См. об этом: Лосский Н.О. Обоснование интуитивизма // Лосский Н.О. Избранное. — М.: Правда, 1991. — С. 85. Этот философский источник, как и работы А.Бергсона, отвечает пафосу философско-эстетических изысканий Бунина и может быть использован для уяснения принципов взаимоотношения «я» и «не-я» в художественном мире писателя.

Текст «Жизни Арсеньева» цитируется по: Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. — М.: Худож. лит., 1966 (с указанием страницы, тома).

АВТОР И ГЕРОИ
В РАССКАЗЕ Е.И.ЗАМЯТИНА «АФРИКА»

Среди немногочисленных собраний сочинений Е.И.Замятина незавершенный пятитомник 1929 г. выделяется тем, что он был подготовлен самим писателем (для издательства «Федерация»). В 1929 г. вышло всего 4 тома — началась очередная травля писателя, так что 5-й не увидел свет¹. Замятин всегда стремился к продуманной композиции томов, сочинений, книг, о чем свидетельствуют его письма (например, к И.Ф.Калинникову от 19 февраля 1925 г.²). Готовя пятитомник, Замятин дает название каждой книге: так, четвертый том назван «Север» с подзаголовком: Повести. Рассказы. Сказки. Первые три произведения в нем — повесть «Север» (1918), рассказы «Африка» (1916), «Ёла» (1929). Сам писатель, следовательно, придает указанным художественным текстам некое единство, что позволяет нам на основе этих произведений поставить проблему несобранного цикла.

Объединяет «Север», «Африку» и «Ёлу» то обстоятельство, что написаны они на одном материале: это личные наблюдения художника в результате его вынужденного пребывания на Севере — в Олонецкой, Архангельской губерниях, на Мурмане в 1915 г., куда он был выслан после публикации повести «На куличках» (ж. «Заветы», 1914, № 3). В одном из вариантов автобиографии Замятин уточнит, что он побывал «в Кеми, в Соловках, в Сороке»³, хотя знакомство с этим краем у него произошло значительно раньше. В другом варианте «Автобиографии», отмечая важные события жизни после 1908 г., он напишет: «Три последующие года — корабли, корабельная архитектура, логарифмическая линейка, чертежи, постройки, специальные статьи в журналах “Теплоход”, “Русское судоходство”, “Известия Политехнического института”. Много связанных с работой поездок по России: Волга вплоть до Царицына, Астрахани, Кама, Донецкий район, Каспийское море, Архангельск, Мурман, Кавказ, Крым»⁴.

Все три произведения рассказывают о Севере и его людях. Это, если можно так выразиться, «северная трилогия» Замятина. Структура каждой вещи графически оформлена сходным образом: повествование разделено на главки (каждая представляет собой законченный эпизод), они имеют сплошную

нумерацию («Африка», «Ёла») или отделены одна от другой горизонтальной чертой («Север»). Позиция автора обнаруживается в том типе героев, который Замятин ставит в центр этих произведений: «младень-богатырь» Марей («Север»)⁵, рыбак и китобой Федор Волков («Африка»), рыбак Цыбин («Ёла»). Заметим, что главная роль в них принадлежит мужчине. Роднит героев непомерная физическая сила, сочетающаяся с детски непосредственным восприятием окружающего мира. Женские образы (красотка, «рыжая» Пелька в повести «Север», «белая девушка» и «ражая Яуста» в «Африке», Анна в «Ёле») играют подчиненную роль и воплощают мечту не столько того или иного героя, сколько автора — о животворной силе женщины. Главные герои Замятина — люди «естественного» поведения, они привлекают художника природной цельностью и непосредственностью, не тронутой катаклизмами войн и революций. Подобно героям Лескова, характеры их складываются не под влиянием идей, «отягощающих» личность, а «под влиянием сердечного порыва, непосредственного чистого чувства»⁶. Во многих своих произведениях (в том числе и в названных) Замятин как будто «выключает» человека из исторического времени, исследует его природную суть. Опыт исторического развития убеждал, что мир, быстро меняющийся «снаружи» под влиянием социальных потрясений, очень медленно преобразует малое пространство человеческой души. Такой взгляд отличает позицию Замятина от традиций русской литературы 19 в., с ее представлениями о личности как социально детерминированной, вмещенной в социально-определенные пространственно-временные связи.

Литература и — шире — культура XX столетия «непосредственно или опосредованно историю сопрягает с вечностью, реальность со сверхреальностью; каждый компонент мира, будучи явлением историческим, одновременно представляется и сверхисторическим, метафизическим. Строятся амбивалентные отношения между временем и вечностью»⁷.

Замятин ощущал потребность в сверхисторическом, вечном, с его непримиримой борьбой добра и зла. Его герои по своему «очарованные души», и души их порою самым неожиданным образом проявляются под влиянием каких-то внешних обстоятельств.

Понятием «север», ключевым для этих произведений, определяются огромность и затерянность пространства, оторванного от цивилизованного мира. В то же время «север» предстает хранителем той исконной русской старины и чистоты, которая в иных местах уже деформирована машинной цивили-

зацией и привнесенной культурой, так что север дает ощущение цельности и чего-то вечного. Это понятие и накладывает свой отпечаток на тип личности и отношения людей и природы.

На фоне северного безмолвия особым диссонансом прозвучит слово «Африка». Не характерное, экзотическое для этих мест, оно будет в шутку брошено «веселыми господами, приехавшими на Кемереть». Разговаривают они «все по-нашему, по-нашему, а то примутся еще по какому-то» (С. 242), и поразит героя рассказа это слово, всколыхнет в его душе ту «память сердца», которая сильнее «рассудка памяти печальной». Лишь в третьей главке объясняется, почему так поразил Федора Волкова невзначай брошенный шутливый ответ приехавших господ: «Из Африки мы» (С. 242). В далеком детстве, когда еще отец ходил китобоем с капитаном Индриком, слышал он от капитана «про океан Индейский» и про удивительного слона: «...бежит будто слон — и трубит в серебряную трубу, а уж что это за труба такая — бог весть» (С. 247).

Живет, живет в каждом человеке, по убеждению Е. Замятина, поэт, восприимчивый к добру и красоте божьего мира, к радости и светлomu приятию жизни, и не его вина, а скорее беда, общечеловеческая трагедия, что обстоятельства губят эти прекрасные начала, нивелируя человеческую личность, обезличивая ее.

М. Н. Эпштейн констатирует активный пересмотр на рубеже XIX—XX вв. традиционных представлений о человеке и его месте в природе и разных областях культуры. В поэзии, по его мнению, «кризис гуманизма», о котором писал Блок, углубляет значение анималистических мотивов и качественно обновляет их, акцентируя те первозданные начала, которые не вмещаются в рамки человеческой «целесообразности»⁸. Именно тогда у Брюсова и Бальмонта, Бунина и Гумилева появляются экзотические животные как знак непостижимой таинственности и отчужденности от человеческого мира. Функция их в конечном итоге не только в том, чтобы обнаружить бессилие человека перед ликом непознанных сил природы, но и в вечном устремлении человеческой души к ее загадочной красоте. В этом же ряду, на наш взгляд, и *Африка* Федора Волкова, *Африка*, где удивительный слон трубит в серебряную трубу. Они резко контрастны северному взморью, светлым майским ночам. И *Африка* в самом начале прозвучит для героя как знак чего-то таинственного и удивительного, ибо живет в его душе прекрасная «сказка» (С. 249).

Упоминание о сказке, живущей в сердце Федора Волкова, совсем не случайно для автора. Ориентированность Замятина

на русскую сказку, прежде всего волшебную, в этом рассказе значительна, хотя порою имеет скрытый, «мерцательный», характер. Уже первая фраза «Африки»: «Как всегда, на взморье — к пароходу — с берега побежали карбаса» (С. 242) — ритмически приближена к сказочной формуле: «В некотором царстве, в некотором государстве жили-были...».

Русским богатырем в восприятии приехавшей с двумя господами девушки предстает Федор Волков. В авторских сравнениях мира и быта северных русских поморов: «плечи страшные», «маленькие глаза нерпячьи», «голова-колгушка⁹ поребачьи стриженная» (С. 242) — выражается не только удивление и восхищение, но и нежность по отношению к герою. Повествование насыщено просторечиями («ихняя девушка»), характерными для северного края стилистическими оборотами: не запела, а «заиграла песню» (С. 242), «умолкнет девушка петь», чем достигается его максимальная близость к звучанию, стилистике говора русского поморья.

В описании природы опыт художников-импрессионистов Замятин обогащает собственными наблюдениями. Видел он воочию эту зыбкость белой ночи, где неясны границы дня и ночи, весной и ранним летом. И вот уже ослепительно золотое (фактически белое) трансформируется в таинственное белое северной ночи.

Сказочность картины усиливается известным, прежде всего по волшебным сказкам, мотивом «оборотничества» (превращения животного в человека или наоборот, превращения человека в неземное существо)¹⁰.

Замятин рисует особый мир, в котором время как будто исчезает, зыбкость, нечеткость грани между бессознательным сновидным состоянием героя и явью заставляет поверить в сказку. И чудится Федору Волкову белая гага, которую он заприметил у Ильдиного камня (спит, а глаза открыты), «белой девушкой» в темном окне: «..будто из окна нагнулась, обхватила Федора Волкова голову — и к себе прижала» (С. 243). Ведь именно ей поверил окончательно Федор, что существует Африка, куда она зовет его приехать, а когда нагнулся он в низком поклоне, прощаясь, услышал «тот самый, тот самый дух, который во сне» (С. 243). Подобно сказочному герою, отправляющемуся в неведомые края отыскивать прекрасную царевну, наш герой дает слово «безоблыжное» (С. 243) — приехать в Африку.

Сказочные и реальные мотивы переплетаются в движении сюжета, в основе которого реализация мечты героя — добраться до какой-то неведомой земли (в данном случае Афри-

ки), а теперь еще она дополняется желанием увидеть непохожую на других девушку.

Сближает сюжетное развитие рассказа «Африка» со сказкой и известный мотив: препятствия на пути героя к главной цели и их преодоление. Правда, писатель не следует сказочному приему утращения, фактически он лишь удваивает известный сюжетный мотив. Стилизуя сюжетно-ситуационное повествование в духе сказочного мотива «оборотничества», Замятин заставляет героя увидеть в обыкновенной девушке, старшей пименовой Яусте, прекрасную русалку.

На первый взгляд, ситуация вполне реальная: плачет горько старшая пименова дочь Яуста, пилит отец ее каждый день за то, что засиделась «в девках», младших двух задерживает. Но подобно тому как в первой главе заворожила Федора Волкова «белая гага» — «белая девушка», так и во второй — показалась Яуста колдовской весенней ночью русалкой, у которой вместо волос, подобных ржи, волосы, как «вода морская, русальи, зеленые» (С. 244). Не может поверить Федор, ничего не может понять: Яуста — румяная, ражая, «а эта — бледная с голубью, горькая» (С. 244).

Поэтический образ «сказочной жилицы подводных вод», по характеристике В.И.Даля¹¹, с распущенными волосами, основная роль которой — прельщать, заманивать, традиционно вдохновлял поэтов и художников. В начале XX в. русский этнограф и писатель С.В.Максимов отмечал, что «поэтический образ фантастических жилиц надземных вод <...> еще живет в народном представлении, несмотря на истекшие многие сотни лет»¹². Замятин использует этот образ в традиционных характеристиках, что свидетельствует о чуткости писателя к народному мирозерцанию¹³.

Мотив «оборотничества» открывает новые возможности психологизма. Сюжетно удвоенный, он позволяет не только с еще большей глубиной передать отзывчивость героя к чему-то таинственно-прекрасному, но и подчеркнуть душевную ранимость, способность к состраданию и сопереживанию чужого горя. Подобно мифически-сказочному герою, не устоял Федор Волков, пожалел горькую Яусту, каждую ночь ее утешал — и пропал. Первое же препятствие (встреча Федора с Яустой) заканчивается, как принято в сказке, пирком да свадьбой.

Выдерживая повествование «в стиле и духе» русской обрядовой поэзии, описывает Замятин возвращение молодых из-под венца. Сколько важного достоинства и ощущения себя главою семьи в поведении, манере Федора Волкова: когда, наконец, остались они одни в «прибратор подклети», то, «саясь

на постель, обратился он "по старому обычаю": "Ну, разобуй меня, молодая жена»" (С. 244). Подобный обычай (новобрачная снимает у мужа обувь, перед тем как лечь в постель) сохранился на берегу Белого моря в русских селах до середины 1930-х годов¹⁴.

Но Замятин чутко сознает, что «старина выводится», поэтому он дает понять читателю: герой лишь играет «роль». Главное — нежная душа Федора, она же заставляет его и прервать эту «роль»: «...не дал ей снять второй сапог и сам стал ласково снимать с нее подвенечный обряд» (С. 244).

Поверил Федор в сказку, не подозревая, что верна народная примета: женишься в мае — век будешь маяться.

Вернувшись с охоты, Федор не узнал своей прибранной избы и в восторге готов закричать, восхищаясь своей «хозяйской», бежит обнять поскорее свою Яусту («какая она теперь — после ночи» [С. 245]). Но вдруг спотыкается о грубый окрик: «Да ты что, сбесился — не вытерев ноги прешь-то?» (С. 245) — и останавливается на пороге как вкопанный. Хромотоп «порога» в замятинской прозе (вспомним «Север», «Ёлу», «Пещеру») ценностно интенсивен, его восполнение — это кризис, жизненный перелом в судьбе героя. И хотя опомнилась Яуста и губы протянула, но ведь в руках у нее «ветoshка» (С. 245). Эта выразительная деталь знаменует конец сказке.

Писатель XX в., Замятин не просто ощущает быстротечность времени, он стремится преодолеть замедленность описания и эпическую плавность повествования, свойственную русским классикам.

Три времени года не столько описаны, сколько обозначены автором, причем, на наш взгляд, сродни стихотворению в прозе: «Каждую ночь весенний месяц становился все тоньше: уходила весна — девушка застенчивая, аукало за лесом — лето — с ночами голубыми, белыми, с бесстыдным ночным солнцем» (С. 244), потом пришла «лютая осень» (С. 245). Три времени года отмечают три основные вехи в жизни героя. Весенними майскими ночами утешает Федор горькую Яусту, лето — их совместная семейная жизнь, осень — конец сказке, конец любви и семейному счастью, от которого бежит герой, как «чомором помраченный» (С. 245).

Духовный кризис героя обуславливает у Замятина-художника иную стилистическую манеру повествования в главах третьей и четвертой. Почти натуралистически описывает Замятин, как, потеряв сказку, пьет теперь Федор, подобно отцу-китобой, «запивохе прешашному», и так же «плавает»

в пьяном виде в снежном сугробе (едва жив остался), а потом стал ногами пропадать (С. 246).

И только где-то в глубине его души живет мечта о неведомой Африке, до которой только бы доехать, а «там уж пойдет по-новому» (С. 246).

Два противоположных мироощущения определяют систему персонажей: с одной стороны, Федор Волков, с его детской верой в сказку, приятием красоты, любви и добра как главных жизненных ценностей; с другой — герои, лишенные этой веры, подчинившие свое чувство прежде всего практическому расчету (это не только Яуста и ее отец, но и капитан Индрик). Столкновение двух мироощущений лежит в основе конфликта, разрешающегося драматически, а затем и трагически.

Поиски ответа на вопрос об Африке приведут Федора к старенькому отцу Поликарпу («смеялся-смеялся» беззлобно над «дитенком» Федором [С. 247] — да и заснул старик) и, наконец, к капитану Индрику.

Имя Индрик встречается в народных балладах¹⁵. По наблюдению Д.М.Балашова, Индрик (Единорог) — фантастический образ, лишенный непосредственного переносного смысла, его нельзя прочесть как аллереорию, он обозначает загадочное обобщенно-символически, как бы раздвигая границы будничного и заставляя задуматься над чудесами далеких земель¹⁶.

Теперь уже Федор не как сказочный герой, а как вполне реальный человек преодолевает возникшее препятствие: две недели «потел на монастырских пожнях, кормился одним монастырским ярушником» (С. 247), чтобы только попасть к Индрику, набирающему людей бежать за китами в океан.

Происходит взаимозамена понятий: сказкой автор называет происходящее с героем в первой и второй главах, а вот рассказы Индрика про Африку, теперь уже близкую Федору, «сказка — не сказка, быть — не быть» (С. 249).

Воображение гарпунщика Федора Волкова Индрик тревожит рассказами о готовом хлебе, растущем на деревьях, о слоне, играющем в серебряную трубу, о дивных цветах в сажень, с таким духом, что и помереть можно, а главное — легкостью, доступностью осуществления мечты. Тем временем сам капитан уже прикидывает, сколь выгоден такой гарпунщик, в силе и в хватках которого он узнает повадку отца-китобоя. ««Два кита — вот те и Африка», — в восторге лешим загоготал Федор» (С. 248), и вновь поверил он в сказку.

Но автор не дает возможности ни читателю, ни герою до конца увлечься фантастической и близкой мечтой: в поэтическую прекрасную картину он включает дисгармонические детали —

хотя и снилась Федору та девушка (виднo, недалеко уж была), но «вот что странно» вдруг окажется вместо нее дед Демьян», который «три недели прососал ромовую карпетку» (С. 247—248): зятю в подарок вез рому бутылку, да и раздавил дорожку.

Настороженное отношение читателя к Индрику (что он для героя — добро или зло?) автор усиливает отношением самого героя. обрадованный Федор хотел рассказать про сон и девушку во сне, но «косекся <...> не мог даже Индрику рассказать» (С. 248).

Наследуя прежде всего чеховскую традицию, Замятин рисует людей обыкновенных, живущих сегодня и рядом с нами, пусть они и на далеком Севере, показывает, сколь сложен духовный мир личности. Так, в образе повидавшего виды Индрика цепкость и житейская хватка уживаются с какой-то потаенной грустью.

Замятин так рассуждал о природе образа: «...слышать и видеть во время работы приходится одновременно. И если есть звуковые лейтмотивы — должны быть и лейтмотивы зрительные. Каждый такой зрительный лейтмотив — то же, что фокус лучей в оптике: здесь в одной точке пересекаются образы, связанные с данным человеком»¹⁷. Подобно Единорогу, сила которого заключается в одном длинном прямом роге на лбу, мудрость Индрика — в его глазах. Замятин выделяет деталь портрета, играющую в повествовании важную роль. Неоднократно сравнивает он индриковы глаза с «грустной ягодой-голубенью» (С. 247, 247, 250), усиливая этим эмоциональным эпитетом в живописном, «зрительном лейтмотиве» неоднозначность образа.

В авторском философско-раздумчивом «. весело говорил Индрик, а глаза грустные были, будто видали однажды, чего живым видеть нельзя» (С. 249), — намек на тот потаенный смысл жизни, который каждому человеку приходится открывать самостоятельно.

Однако тот последний кит, который приближал осуществление мечты, оказался последним и для Федора Волкова — подвело сердце (не прошло бесследно «плавание» зимой в сугробе), «чомор нашел» (С. 250): «натянулся гарпунный канат, задымился — и все жвытче пошел, пошел, пошел!» (С. 250)

Стилю Замятина свойственны незавершенные, «оборванные» фразы (будь то слова автора либо слово героя) с многоточием не месте продолжения-окончания. Он уверен, что «сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова — и им самим договоренное, дорисованное — будет врезано в него неизмеримо прочнее, вырастет в него органически»¹⁸

В «оборванной» фразе, создающей в воображении читателя трагическую картину гибели героя, его оборванной жизни, Замятин преследует и другую задачу: бережет «чистоту нравственного чувства»¹⁹, не позволяет «литься крови», добиваясь предельным лаконизмом максимальности впечатления.

«В небольшом рассказе, — утверждал Замятин, — образ может стать интегральным — распространяться на всю вещь от начала до конца»²⁰. «Интегральный образ» Замятина во многом близок образу-символу. Заданный заглавием образ *Африки* возникает в завязке, проходит, развиваясь, все стадии сюжета. Страшным приговором звучит заключительная фраза: «Есть Африка. Федор Волков доехал» (С. 250). Трагическая бытовая реальность, благодаря такому пространственному расширению, приобретает в сознании читателя новое наполнение. «Интегральный образ» зримо фокусирует действенную мысль автора.

Имя *Федор* в переводе с греческого — *дар божий*. Конечно, имя и фамилия героя отнюдь не случайны. Замятин следует не только традиции «говорящих» имен в русской литературе XVIII—XIX вв., но и открытиям «символической прозы» рубежа веков, где индивидуальную структуру образа действующего лица создает «скрытое семантическое поле имени»²².

Пророческое начало в имени и самом образе главного героя, а также финал рассказа «Африка» (кит «убивает» Федора, а его тело бросают в океан китам), на наш взгляд, ассоциативно близки вставной легенде в повести Замятина «Север» о пророке Ионе, проглоченном китом и возвращенном людям. Федор Волков, воплощение идеи добра и любви, оказывается в мире, где царит «волчий» закон (выживает сильнейший), в мире, не готовом следовать христианским заветам.

Благодаря обращению писателя к фольклорно-этнографическим мотивам и образам, не только возникает неповторимо индивидуальный облик естественного человека, но и передается мысль о нерасторжимой связи человека с природой и пагубности разрушения этой связи. Захваченный мечтой, которая перерастает в навязчивую идею, герой не способен до конца осмыслить свои действия и поступки, поэтому произведения Замятина одновременно являются и своеобразным предупреждением читателю.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Замятин Е. И. Собр. соч. — М.: Федерация, 1929.

² Новый мир. — 1996. — № 10. — С. 143.

³ Стрижев А. Н. Из переписки с родными // Наше наследие. — 1989 — № 1. — С. 114; Давыдова Т. Т. Комментарий к письму Е. И. Замятина И. Ф. Калининкову от 19.02.1925 г. // Новый мир — 1996. — № 10. — С. 144.

⁴ Замятин Е. И. Автобиография // Замятин Е. И. Собр. соч. — М.: Федерация, 1929. — Т. 1. — С. 15—16.

⁵ Замятин Е. И. Избранные произведения: Повести. Рассказы. Сказки. Романы. Пьесы. — М.: Сов. писатель, 1989. — С. 347. Далее в тексте страницы указываются по этому изданию.

⁶ Троицкий В. Ю. Лесков-художник. — М.: Наука, 1974. — С. 27

⁷ Федоров Ф. П. О пространственно-временных структурах в искусстве XIX—XX вв. (предварительные заметки) // Пространство и время в литературе и искусстве (Теоретические проблемы). Классическая литература: Метод. материалы по теории литературы. — Даугавпилс, 1987. — С. 36—37.

⁸ Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник Вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. — М., 1990. — С. 98.

⁹ Колган м. колгашка, колгушка, твр. влд и др. <...> грубой выделки посудина разного вида: ведро <...> деревянная, вытесанная чашка // Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1980. — Т. II. — С. 135.

¹⁰ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. — М., 1995. — Т. 3. — С. 259.

¹¹ Даль В. И. Указ. изд. — Т. IV. — С. 114.

¹² Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. — СПб., 1903. — С. 100.

¹³ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. — М., 1865—1869. — Т. I—III.

¹⁴ Русская свадьба Карельского Поморья (в селах Колежда и Нюхча) / Сост. А. Т. Разумова, Т. А. Коски. — Петрозаводск, 1980. — С. 3, 7, 43. Заметим, что Кемский уезд, куда был выслан Е. Замятин, в 1915 г. еще входил в состав Архангельской губ. (ныне территория Республики Карелия).

¹⁵ Листопадов А. М. Песни донских казаков: В 5 т. — М., 1949. — Т. I. — Ч. I. — № 52—54. — С. 198—206; Русские народные баллады / Сост. Д. М. Балашов. — М., 1983. — С. 147.

¹⁶ Балашов Д. М. История развития жанра русской баллады. — Петрозаводск, 1966. — С. 64. «В русских “азбуковниках” XVI—XVII вв. Единорог описывается как страшный и непобедимый зверь, подобный коню, вся сила которого заключена в его роге» (Иванов В. В. Единорог // Мифы народов мира: В 2 т. — М., 1980. — Т. I. — С. 429).

¹⁷ Замятин Е. И. Закулисы // Замятин Е. И. Сочинения. — М. Книга, 1988. — С. 469.

¹⁸ Замятин Е. И. Закулисы... — С. 470.

¹⁹ Чернышевский Н. Г. Детство и отрочество. Соч. гр. Л. Н. Толстого. Военные рассказы гр. Л. Н. Толстого // Чернышевский Н. Г. Литературная критика: В 2 т. — М. 1981. — Т. 2. — С. 39.

²⁰ Замятин Е. И. Закулисы... — С. 470.

²¹ См., напр.: Успенский Л. Слово о словах. Ты и твоё имя. — Л., 1962. — С. 628.

²² Резун М. А. Жанровое своеобразие повестей Е. И. Замятина 1910-х гг. // Творчество Евгения Замятина: Проблемы изучения и преподавания. — Тамбов, 1992. — С. 29.

ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ АРХАИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ
«КОЗЛИНОЙ ПЕСНИ» К.ВАГИНОВА

Роман К.Вагинова появился в тот исторический момент, когда миф о действительности, творимой поэтами, уступил место мифу о действительности, творимому политиками. «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград»¹. Социальный миф автор и герои отвергают: «Ленинград нас не касается» (20), «Ругнули современность. Духовно плюнули на проходивших пионеров» (49). Но и поэтический миф в оценке персонифицированного автора предстает как непродуктивный, исчерпавший свои духовные возможности: «Не люблю я Петербурга, кончилась мечта моя» (19).

Главной темой произведения является смерть. Она носит всеобъемлющий характер и проявляется в разных ипостасях. В романе изображаются физическая (кончает собой сакральная фигура повествования — неизвестный поэт, роман завершается главкой «Смерть Марьи Петровны») и духовная смерть героев (неизвестный поэт превращается в Агафонова, Тептелкин — в заурядного преподавателя и глупого чиновника, Миша Котиков становится растиражированным вариантом поэта Заэвфратского), падение городов и культур («А знаете, Запад-то гибнет» (64), «На бархате лежали... монеты государств — некогда сиявших, народов — некогда потрясавших мир» [28]). Герои осваивают смерть как тему искусства (неизвестный поэт «приучался» «к идее смерти»), утверждают идею смерти искусства как новую эстетику: «И театр для него стал ценен... когда в нем проявлялась безвкусица» (51). Изображенный в романе автор «по профессии гробовщик... любит он своих покойников, и ходит за ними еще при жизни» (20).

Будучи генеральной, тема смерти дает объяснение названию произведения. Но название — это не только словесная формула, отразившая содержание. Оно моделирует жанр, а последний, в свою очередь, является смыслопорождающей доминантой в «Козлиной песни». В трагедии, — пишет О.Фрейденберг, — смерть... основная тема»². Но трагедия как эстетическая реальность есть преодоление смерти физической. «Сознательной целью Орфеевой общины, — замечает Вяч.Иванов, — было истолковать откровение о Дионисе растерзанном как мировое всеобщее таинство божественного страдания и Воскресения»³.

Содержание романа и жанровая модель, лежащая в его основе, выполняют разные смысловые функции. Система образов и сюжет «Козлиной песни» обнаруживают ограниченные возможности искусства в пересоздании бытия, отражают трагедию художника как трагедию принципиальной невоплощаемости. Жанр произведения утверждает мифотворческую природу искусства как единственно данную и единственно жизнеспособную. «Полнота мифотворческой свободы признавалась неотъемлемым достоянием музы трагической»⁴.

Система образов организована в тексте двумя субъектными формами: повествователем и персонифицированным автором. Повествователь дистанцирован от героев. Персонифицированный автор является их собирательной формой: «Я сделан из теста моих героев», «Я по-тептелкински прекрасендушен. Я обладаю тончайшим вкусом Кости Ротикова, концепцией неизвестного поэта, простоватостью Троицына» (189). Идентификация героев в авторе не только словесно обозначена, но и проявляется в косвенных знаках, их атрибутирующих: «Вот я и закутался в китайский халат» (атрибуция Тептелкина), «Вот рассматриваю коллекцию безвкусицы» (атрибуция Кости Ротикова), «Вот держу палку с аметистом» (атрибуция неизвестного поэта) (113).

Персонифицированный автор являет собою художника в его абсолютной сущности, способного реализовать себя в любой модели художественного творчества: «Я это написал или не я? Драгоценная у меня рука... В кого я уродился» (192). Процесс творчества для него настолько органичен, что уподоблен физиологическому процессу. Однако проявленная в абсолютном выражении творческая сущность автора отделяет его от других людей. Он иноприроден — с остроконечной головой, с глазами, полужакрытыми желтыми перепонками, с уродливыми руками⁵. Будучи противоестественным для мира, он отделен от последнего преградой — окном — как границей бытия и инобытия. Комната автора всегда ротондой выходит на улицу. Он созерцает мир, чтобы перенести его в свое искусство: «Я пишу и наблюдаю походку управдома, и как идет эппманша, и как торопится вузовка» (189). И то, что мир не принимает автора, для него не трагедия. Ценность самого процесса творчества компенсирует недостаток адекватной оценки со стороны мира. Герои — вымысел автора, экспликация его духовного «я» и одновременно человеческая среда, в которой он живет. Он приглашает их в гости, угощает вином, сочиняет вместе с ними круговую новеллу.

Герои в своем творческом опыте реализуют те художественные модели, которые воплотились в искусстве рубежа

XIX—XX столетий и которые составляют в романе универсальную модель персонифицированного автора.

Тептелкин и неизвестный поэт представляют мифопоэтическое искусство в его аполлиническом и дионисийском вариантах. Тептелкин задан как аналог светлого Аполлона: огромные ясные глаза, голос, переливающийся, как пение соловья, высокая стройная фигура без малейшей сутулости, сопутствующий Филострат. Неизвестный поэт задан как Дионис. Он воплощает бессознательную природу творческого акта: «Напишет неизвестный поэт, не думая, две строчки, а выйдет умно... И будет в этих словах гибель, и великая страсть... За неизвестного поэта слова сами думают» (38). Творчество понимается Тептелкиным и неизвестным поэтом как жизнетворчество. Поэтому Тептелкин свой научный труд «Иерархия смыслов» приравнивает к собственной жизни и посвящает Мечте, светлой Жене, соединяющей «мир в стройное и гармоническое единство» (21). А неизвестный поэт стремится впасть в безумие и освоить его как новую область бытия, абсолютно адекватную бессознательному творческому процессу.

Заэвфратский и Миша Котиков создают искусство, отображающее мир. «Михаил Петрович сел. Стал творить почерком Заэвфратского стихи об Индии. В них была и безукоризненная парнасская рифма, и экзотические слова... и леопарды... и голод, и чума... никакой метафизики, никакой символики» (177). Здесь жизнь создателя стихов существует отдельно от его произведений. Не случайно и от жены Заэвфратского, и от его бесчисленных любовниц Миша Котиков узнал, «какой нос был у Александра Петровича», «какой длины руки», «носил ли Александр Петрович крахмальные воротнички», но «что говорил об искусстве Александр Петрович» и «чем была для него поэзия» (67) Мише выяснить так и не удалось. Оба типа искусства — пересоздающее и отражающее жизнь — и для автора и для героев раскрываются как трагические, в обоих творческий процесс и результат разведены. Пересоздающее искусство возвеличивает художника, но сталкивает его с трагедией Духа. «Священное безумие... в котором раскрывается мир» (35), сменяется душевным опустошением: «Окна закрыты... Нет больше великой свободы духа» (35). Другая модель искусства — отражающего жизнь — устраняет художника как системообразующий стержень произведения. Мир больше, многообразнее, многопредметнее и разнохарактернее автора и не может быть всеобъемлюще схвачен его словом. Автор — смешной голый созерцатель, ему доступно лишь примерить любой костюм, предлагаемый действительностью: «Ношу я толстовку,

длинные немодные брюки... Иногда я ношу модный костюм» (190). Действительность дробится, суммарно, а не гармонически складывает впечатления художника: «Купил газету. Сел на скамейку. Прочитал. Опустил газету. . Зевнул. Лениво подумал...» (93).

С точки зрения персонифицированного автора, действительность может существовать и сама по себе, помимо искусства, и вызывать человеческие эмоции, не менее сильные, чем поэзия: «За мной на стене висит карта, сохранившаяся от времен всеевропейской войны, должно быть... ее утыкала русскими, французскими, итальянскими, английскими флажками вся семья. Гордилась успехами армии, горевала при отступлениях» (36). Персонифицированный автор показывает, что для художника время существует в двух формах. Процесс творчества совершается в метафизическом, вечном времени, во времени как категории поэтической: «Сейчас третий час ночи... Час расцвета неизвестного поэта» (35). Но процесс творчества как часть биографической жизни художника, да и сама жизнь писателя и его произведений осуществляется в социо-физическом, историческом времени. И здесь искусство уравнивается с любым объектом внешнего мира: «Пока я пишу, летит ненавистное время» (140).

Если персонифицированный автор выражает в героях свое субъективное духовное бытие, то повествователь объективирует их в универсуме. Для повествователя формой оценки героя становятся его существование «в миру». Поэтому повествователя интересуют не творческие миги и дерзания, а судьба человека в ее протяженности. Последнее заложено в основу событийного сюжета: герои переживают трансформацию от жизни в Духе к жизни в быту. Тептелкин женится, ему изменяет Слово, он впадает в область практических и функциональных смыслов: «... чертит палочкой... на песке какие-то фигуры» (188). Трагедию Духа как катастрофу личности переживает только неизвестный поэт. Он не может примириться с проявлением в себе частного человека, Агафонова, и кончает самоубийством: «Сегодня ночью в гостинице Бристоль застрелился последний лирик» (185). Неизвестный поэт — это удвоенная духовная реальность. Он плод воображения Тептелкина, который, в свою очередь, вымысел персонифицированного автора. Таким образом, персонифицированный автор включает в себе два результата житнетворческого пути — мимирию и катастрофу. Причем катастрофа оказывается составной частью мимирии, ведь убивший себя неизвестный поэт — это часть души Тептелкина, отпавшая от него абсолютная поэтическая сущность. Остава-

ясь неизменно отгороженным от мира, персонифицированный автор оказывается зависим от него через продуцируемые духовной деятельностью образы.

Для повествователя духовно-физическая сущность мира — есть данность и заданность. Поэтому у каждого героя, претендующего на реализацию сущностной жизненной программы в социо-физическом пространстве есть свой сниженный двойник. Мифопоэтическое искусство Тептелкина и неизвестного поэта оборачивается фарсом в конъюнктурной деятельности Асфоделиева или Троицына, в бездарных поделках домашнего безумца поэта Сентября. Миша Котиков является эпигоном Заэфратского. Трансформация, происходящая с героями, не оценивается повествователем однозначно. В быту герои могут сохранять способность к поэтическому преобразованию мира. Мысленным взором Миша Котиков превращает блестящую зубную коронку в золотое плоскогорье. Поэтический образ он может отыскать в самой прозаической афише: «Вот то, что я ищу. Вроде пения соловья и мяуканья кошки» (171). В отношении к такому преобразованию быта в «искусство местного значения» у повествователя проявляется ирония. Но иронией окрашена и картина духовного пиршества, которому предаются герои. Труд жизни Тептелкина, посвященный «моей Единственной», снабжен «фотографической карточкой Мечты». «Никто не знал, как Тептелкин жаждал возрождения. — Желать хочу, — часто шептал он» (22). Соединение двух планов — телесного и духовного — проявляется в сцене обеда Тептелкина, когда Марья Петровна потчует его бульоном, сваренным на поджаренных корешках, уткой с брусничным вареньем, а на десерт подает печеные яблоки и книжечку «Поль и Виргиния», купленную на том же рынке, что и утка.

Быт не расценивается повествователем только как «подлая проза». С его точки зрения, он может быть так же трагичен, как духовное дерзновение. Смерть Марьи Петровны обездоливает Тептелкина. Двойственно оценивается и жизнь героев в Духе, и жизнь героев в мире. В результате формируется неоднозначное представление о гуманизме. Гуманизм создается духовным прозрением и жертвенным подвигом, но и незаметной повседневной любовью к человеку. Поэтому потерявший Марью Петровну Тептелкин вызывает сочувствие у повествователя, несмотря на то, что давно уже стал «далеко не бедным клубным работником»: «И небо, сладчайшее петербургское небо, бледненькое, голубенькое, слабенькое, куполом опускалось над Тептелкиным, забывши и то, что он уж лыс, и то, что он уж совсем одинок» (205). Движение души, в котором реализу-

ется теплокровное земное чувство, обладает для повествователя мощной преобразующей силой: «...иногда Тептелкин... замечал, что Марья Петровна стареет... И тогда... привлекал к себе Марью Петровну... смотрел в ее глаза, и Марья Петровна, молоденькая, совсем молоденькая, шла по парку, как Диана, совсем как Диана» (199).

Антиномия жизнь—искусство, как видим, сохраняет свою силу и для персонифицированного автора, и для повествователя в «Козлиной песни». Снять ее способной оказывается лишь жанровая модель, лежащая в основе произведения и являющаяся формой проявления концепирующего материал автора

Жанр обозначен уже названием романа, прямо, словесно выражен в нем. «В Пелопоннесе песнь бога-быка стала хорошей песнью “козлов” Из них развивается действие трагического строя»⁶ В тексте «Козлиной песни» обнаруживаются все жанрообразующие элементы дотрагедии. «В античности и автор, и сюжет, и персонажи рождаются на наших глазах»⁷. «Козлиная песнь» начинается с двух предисловий: одно произнесено появляющимся автором, другое — появившимся. Далее каждая глава вводит нового персонажа: первая называется «Тептелкин», вторая — «Детство и юность неизвестного поэта» и т. д. «Эксодом заканчивается всякая греческая драма. Сцена обязательно становится пустой»⁸. В «Послесловии» к «Козлиной песни» «автор машет рукой — типографщики начинают набирать книгу» (206). Смерть героя также изображается как буквальный уход со сцены. Тептелкин находит мертвую Марью Петровну в шляпке и с чемоданом в руке.

Актер античной драмы статичен. Между предисловиями и послесловием автора в тексте «Козлиной песни» есть глава под названием «Междусловие установившегося автора». «Доликатурный автор игрища — это активно-пассивное действующее лицо, создающее весь спектакль в целом»⁹. Именно такая роль в романе принадлежит персонифицированному автору: он и автор, и участник действия. Он же адекватен и вестнику в дотрагедии, т. е. лицу, «специально назначенному, чтобы “смотреть”»¹⁰ («Я не литератор, я любопытствующий» [56]).

«Многие трагедии начинаются с обращения к городу... позже — к жителям города: это древнейший дочеловеческий персонаж трагедии, судя по хору звероподобный»¹¹. Человек в «Козлиной песни» зооморфен: «Заглянешь под шляпку — змеиная голова; всмотришься в старушку — жаба сидит и животом движет» (19). Персонифицированный автор имеет облик птичеловека.

Герой архаической трагедии по природе двойствен. Геракл, с точки зрения О.Фрейденберг, прожорлив, как смерть, и очиститель, как мессия¹². «Дионис, — пишет Вяч.Иванов, — был... и надземным, и подземным, жертвой и жрецом»¹³. Теневое и световое начала, низкое и высокое в персонажах «Козлиной песни» не только сочетаются, но и внеположены друг другу (система двойников). «Свой-другой» по Вяч.Иванову, — это Аполлон и Дионис. Свой-другой для Тептелкина — неизвестный поэт. В произведении эта идея выражена и в эпизодических образах двух поэтов, символизирующих собою Аполлона и Диониса. Античная идея божественного двуединства определила самую суть авторского видения и авторской оценки в «Козлиной песни», оформленной словом повествователя. В каждом персонаже, в каждом явлении открывается подлинное и мнимое. На этом основана возможность подмена: «Прекрасные рощи благоухали для него в самых смрадных местах» (21). Мнимость, с точки зрения О.Фрейденберг, и есть смерть. Указывая на ложь и мнимость, автор тем самым умертвляет «псевда»¹⁴.

Смерть в «Козлиной песни» не связана с этикой. Она воплощается в слепой судьбе и тем самым может быть отождествлена с «долей», «выпавшим жребием». «Между поведением человека и отпущенным ему жизненным сроком нет никакой внутренней связи», — пишет В.Ярхо¹⁵ Беспричинно умирает Марья Петровна. «Священное безумие» не дано неизвестному поэту, но безумием, бездарно неиспользованным, наделен бесталанный Сентябрь. Судьба, божественная воля, ата может вселиться в человека, лишить его воли, повредить ум. Неизвестный поэт безотчетно врывается ночью к Троицыну и избивает его, подобно Гераклу, растерзавшему своих детей. Временное умопомешательство неизвестного поэта играет важную смысловую роль: «В трагедии речь идет не об умопомешательстве какого-то человека, а о срыве мировой законности, морального равновесия на земле»¹⁶. Эта мысль утверждается и на образном уровне «Козлиной песни». В сценах оргий человек видится Тептелкину пресмыкающимся: «Змея, — вскричал он, — змея! — и бросился вон из комнаты» (106).

О.Фрейденберг указывает, что в древнейшей форме дотрагедии место действия дополисное — пещеры, горы, леса¹⁷. Город в «Козлиной песни» преодолен, трансформирован в пригородную природу (башня в Петергофе), в деревенский пейзаж (садик и выгон для домашнего скота — коз — около дома Тептелкина), в буйную дикорастущую флору (кипы степных цветов, с которыми студенты ходят за Тептелкиным, трава, прорастающая сквозь камни города). Дополисный образ умирающего города — это оценка послереволюционного мира.

«Основное действующее лицо в трагедии — хор»¹⁸. В «Козлиной песни» личное творчество преодолевается коллективным. Герои и автор сочиняют круговую новеллу. Костя Ротиков переносит в блокнот анонимное творчество со стен общественных уборных. Да и само наименование центрального в смысловом отношении персонажа — «неизвестный поэт» — связано не с фактом непризнанности, а с дионисийской идеей растворенности в бытии, в стихии жизни, которую неизвестный поэт стремится отразить в стихийном искусстве. Отсюда строчная буква вместо заглавной в его имени. Отсюда и его «мирское» имя — Агафонов, ассоциирующееся с простонародной средой (вспомним сцену гаданий в «Евгении Онегине» А.С.Пушкина), хотя у этого имени есть и свой высокий, освященный культурной традицией вариант — Агапен. Безличный характер творчества выражен и в образе Кости Ротикова, который мыслит себя новым Мессией, несущим миру идею нового бога — безвкусицы, этому богу сразу же воздвигается храм (музей безвкусицы). Отсюда и семантика имен. В имени Тептелкин образ мифологического быка трансформирован в образ домашнего скота, фамилия Сладкопевцева звучит как плохой псевдоним Сирены. Хотя у этой фамилии есть и литературная аллюзия, но в сочетании с именем — Евдокия Ивановна — фамилия звучит как отработанный поэтизм.

Таким образом, жанровая форма архаической трагедии позволяет К.Вагинову найти такой поэтический язык, который задает способ оценки мира и оказывается абсолютным адекватом последнего. Вторичная реальность дотрагедии тождественна первичной реальности. В новой действительности города пали, культура гибнет, поэт не востребован. Тем самым снимается антиномия искусства и жизни.

Но миф позволяет автору не только констатировать смерть как всеобщую идею бытия. «В мифе смерть есть начало жизни»¹⁹. Миф возвращает человека к изначальному творческому импульсу, к созидательной силе, которая дана человеку еще докультурно и доисторически. «Растерзанный и расчлененный Дионис не есть только отрицательный момент в мировом процессе. Это вольная жертва есть божественное творчество. Она именно и создала этот мир»²⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова Бомбопада. — М.: Худож. лит., 1989. — С. 20. Далее текст цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках. Во вт. пол. 20-х гг. под-

водилась черта под мифотворческой культурной эпохой рубежа XIX—XX вв. Для современников конец мифотворчества обозначился в целом ряде фактов внеэстетического (конкретно-биографического) порядка (самоубийства С.Есенина, В.Маяковского; В.Ходасевич метко заявил, что история символизма — это история разбитых судеб) и в осмыслении этико-эстетических итогов эпохи («Конец Ренаты» В.Ходасевича, воспоминания А.Белого, статья Р.Якобсона «О поколении, утратившем своих поэтов»). Роман К.Вагинова вписывается в этот ряд.

² Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 310.

³ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. — С.-Пб., 1994. — С. 190.

⁴ Там же. — С. 217.

⁵ Ближайшая литературная аллюзия этого образа — стихотворение Н.Гумилева «Шестое чувство».

⁶ Иванов Вяч. Указ. соч. — С. 124.

⁷ Фрейденберг О.М. Указ. соч. — С. 449.

⁸ Там же. — С. 360.

⁹ Там же. — С. 337.

¹⁰ Там же. — С. 306.

¹¹ Там же. — С. 305.

¹² Там же. — С. 310.

¹³ Иванов Вяч. Указ. соч. — С. 93.

¹⁴ Фрейденберг О.М. Указ. соч. — С. 420.

¹⁵ Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М., 1978. — С. 17.

¹⁶ Фрейденберг О.М. Указ. соч. — С. 318.

¹⁷ Там же. — С. 412.

¹⁸ Там же. — С. 336.

¹⁹ Там же. — С. 360.

²⁰ Иванов Вяч. Указ. соч. — С. 187. Целью нашей работы было стремление описать смысловую функцию жанра архаической трагедии в вагиновском романе. Идея же взаимосвязи драматического и эпического начал в произведении впервые высказана в работе: Шиндина О. Театрализация повествования в романе К.Вагинова «Козлиная песнь» // Театр. — 1991. — № 11.

ЗНАКОВАЯ ПАРА 'ПУСТОТА'/'ПОЛНОТА'
КАК ПРИМЕТА АБСОЛЮТА
(об оформлении авторского смысла в романе
А.Платонова «Счастливая Москва»)

Авторский смысл «Счастливой Москвы» может быть познан лишь в результате дешифровки оригинальной (хотя в значительной части имеющей мифологическое происхождение) знаковой системы. Такие общеупотребительные лексемы, как 'бедный', 'чистый', 'тяжелый', 'ясный' и многие другие функционируют в «Счастливой Москве» не только в своих общепонятных значениях, но и в самобытно-платоновских или мифологических, переосмысленных платоновской художественной субъективностью. «Счастливая Москва» — один из текстов, в которых сигнальная речь стремится к «захвату» едва ли не всего текстового пространства. Можно выделить два плана повествования и, соответственно, два сюжетных плана, оформляемых одними и теми же лексическими единицами, но в их разном семантическом наполнении. В этой статье рассматривается фрагмент платоновского сигнального языка, а именно: романная семантика знаковой пары 'пустота'/'полнота'.

'Пустота' в «Счастливой Москве» является знаком:

1) смерти, небытия. Ср.: «...некогда росшая рожь... теперь была скошена и место лежало *пустынным*»¹, а также описание смерти мальчика: «...маленький больной закрыл на минуту спокойные хорошо *наполненные* глаза, а открыл их *пустыми* и скучными...» (42);

2) источника, причины смерти, убывания жизни. Ср.: «...люди жались... к самоистощению в *пустынях*...» (17); «Электротехник Гунькин... думал... о *пустоте* высокого грозного мира, всасывающего в себя человеческое сознание...» (22);

3) недостатка, неполноты, утраты, требующих своего восполнения-возмещения². Ср.: «Самбикин почувствовал свое тоскующее, *опустевшее* сердце — ему надо было опять действовать, чтобы приобрести задачу для размышления и уговорить неясный и алчущий, совестливый вопль в душе» (21);

4) первопричины, носителя жизни. На вопрос Сарториуса о 'всей причине жизни' Самбикин отвечает демонстрацией 'пус-

тоты': «А сейчас мы увидим общую причину жизни <...> Эта *пустота* в кишках всасывает в себя все человечество и движет всемирную историю» (33—34). Данное значение 'пустоты' реализуется в примере отождествления 'пустяк' = 'беременная женщина': «...во многих пунктах кладут вместо клейменных гирь жуткие *пустяки*, вроде кирпичей, чугуновых болванок, и даже сажают в определенных случаях *беременных женщин*...» (31),

5) места, где хранится прошедшая, прожитая жизнь. Ср.: «Когда же наступал второй час ночи и вагоны на большой скорости спешили в парк, Иван Груняхин садился в их *пустынные* помещения и оглядывал их с интересом, точно тысячи людей, бывшие здесь днем, оставили свое дыхание и лучшее чувство на *пустых* местах» (54—55).

Совокупность значений 'пустоты', включающая в себя антитезу 'причина жизни' — 'причина смерти', не сводима, на первый взгляд, ни к какому единству. Однако сфера 'пустоты' в «Счастливой Москве» во многом совпадает с областью функционирования 'хаоса' в мифологическом тексте. Ср.: «Хаос, в мифологической модели мира вселенская пустота или аморфное состояние, предшествующее творению космоса... Хаос представляли в виде мировой бездны... мирового океана, водной стихии... из которой возникает (или которая порождает) мир <...> изначальной тьмы, ночи... О вторжении сил хаоса, тьмы, смерти и разрушении ими космоса повествуют эсхатологические мифы»³.

'Пустота' «Счастливой Москвы» отождествляется с мифологической 'пустотой' = 'хаосом' в силу не только семантического, но и морфологического сходства. 'Пустота' оформляется в «Счастливой Москве» как

— 'вода', в частности: 'океан', 'море'. Ср.: «...капитализм пусть остается *пустым*, если там не наступит революция. Обрати внимание на Великий Океан, ты живешь на его берегу, там плывут иногда советские корабли, — это — мы» (11—12), где 'преодоление капитализма = пустоты' отождествляется достаточно явно с 'преодолением пустоты = Великого Океана советскими кораблями'⁴; «Москва... бежала... к *пустому морю*...» (42); «...настенный бачок *пустой* уборной сипел воздухом... знаменуя работу могучего *водопровода*...» (48);

— 'тьма'. Ср.: «Громадные облака... уносились в *тьму* полей, в скошенные пространства *пустой*, оголтелой земли» (36); «.. место лежало *пустынным*... Сарториус обнял Лизу, широко оглядывая одинокую *тьму* ночи...» (41);

— 'ночь'. Ср.: «...*ночные* *пустые* трамваи поспешно мчались в последние рейсы...» (45).

С 'пустотой' неоднократно отождествляется в романе Москва Честнова⁵. Например: «До вечера она (Москва Честнова — А.К.) ходила по бульварам и по берегу Москва-реки, чувствуя один ветер сентябрьской мелкой непогоды и не думая ничего, как *пустая* и усталая» (10); «Москва дала свой шаг в пустоту; снизу в нее ударил жесткий вихрь... Москва почувствовала себя *трубой, продуваемой насквозь*» (13). Как 'пустота' Москва Честнова в одной из своих функций — первоначало, носитель жизни, которая должна воплотиться в космос. Космогонический акт и совершает Москва Честнова во время своего прыжка «с горящим парашютом» (14): «Москва начала расклевываться, не видимая никем из-за мглы, одинокая и свободная. Затем она вынула папиросу и спички и хотела зажечь огонь, чтобы закурить, но спичка потухла; тогда Москва скорчилась, чтобы образовать уютное тихое место около своей груди, и сразу взорвала все спички в коробке, — огонь... мгновенно поджег горючий лак...» (13)⁶. («Огонь выступает как первичный материал для космогенеза»⁷.)

Но Москва Честнова так же, как и 'хаос' = 'пустота' — не только созидаящая, но и всеуничтожающая, несущая смерть сила. Знаменательны слова Самбикина, адресованные Москве Честновой: «Есть вещи, которые *уничтожают все*, это — вы. Когда я увидел вас, я забыл думать, я думал, что умру...» (43). На функции Москвы 'быть силой, уничтожающей все' указывает и одно из ее свойств — 'алчность'. Ср.: «Одна Москва Честнова забылась и ела и пила, как *хищница*» (24); «Москва задумалась и съела былинку бурьяна молодым *алчным* ртом» (28). Последний пример показателен тем, что демонстрирует 'алчность' Москвы именно как 'пустоты'. *рот* и есть 'полость' = 'пустота'.

Но Москва Честнова описывается в романе не только как 'пустота', но и как 'полнота'. Ср.: «Сарториус погладил руку Москвы, твердую и *полную*, как резервуар скупого, тесно сданного чувства» (27). Несчастный случай, происшедший с Москвой в шахте метрополитена, имеет значение 'утраты, повреждения присущей Москве Честновой полноты'. На это указывает описание травмы, которую получила Москва: «У... девушки была размята правая нога в верхней *полной* части, выше колена» (41), а также фраза: «Прораб отошел, готовый сам себе оторвать ногу, лишь бы эта девушка уцелела *полностью*» (42). Характерно и то, что «после потери ноги и болезни у нее (Москвы Честновой — А.К.) появилась разная блажь, в виде нетерпенья по поводу какого-нибудь *пустяка*» (44).

Так же, как и 'пустота', 'полнота' в платоновском романе выражает несколько значений:

1) жизни как воплощенного бытия. Рассмотрим не совсем очевидный пример отождествления 'полноты' и 'жизни': «Торгующий осторожно вынул из бокового кармана конверт с напечатанной надписью на нем: "*Полная программа Механобра*". Внутри программы была заложена заборная (т. е. «хлебная» — судя по ближайшему контексту — А.К.) карточка» (54). Мифологический контекст подсказывает возможность отождествления 'хлеба' и 'тела', телесной жизни человека: хлеб «осмысливается как дар Божий и одновременно как самостоятельное *живое существо* или даже образ самого божества»⁸. Семантическое тождество 'полнота' = 'хлеб' = 'жизнь' подтверждается и следующим элементарным примером: «Он (Божко — А.К.) скупно, молчаливо любил эту страну и поднимал каждую *крошку*, падающую из ее добра, чтоб страна уцелела *полностью*» (25). Ср.: «Если во время еды крошки валяются изо рта, это предвещает скорую смерть едока. Когда упадет хлебная крошка, нужно поднять ее, поцеловать и съесть или бросить в огонь»⁹;

2) условия, которое способствует воспроизведению, обновлению жизни, переводу жизни из потенциального бытия «в себе самой» (обозначаемого в романе 'пустотой') в воплощенное бытие в мире. Иначе говоря, 'полнота' есть условие производительного акта. Ср.: «...она (Москва Честнова — А.К.) была окружена вниманием, заботой и навязчивостью *полнеющих* на отдыхе мужчин. <...> знакомые люди (те же мужчины — А.К.) рисовали в сущности только одно: как бы они хотели рожать от нее детей» (44); «Девственница, она рано *полнела*, темные волосы ее росли все более густо и наружность делалась такой привлекательной, что многие обращали внимание и думали о Лизе, как о своем счастье. <...> Лиза и Сарториус вышли вместе на улицу, занятую таким *тесным* движением людей, что казалось здесь же происходило размножение общества» (40—41); «...Самбикин начал поворачивать мертвую девушку, точно предъявляя Сарториусу ее *упитанность* и целомудрие.

— Она хороша, — неопределенно произнес хирург; у него прошла мысль о возможности жениться на этой мертвой...» (34)¹⁰;

3) источника, вместилища жизни как силы, преодолевающей смерть. Это значение 'полноты' выявляется при сопоставлении двух фраз. ср.: «Сарториус погладил руку Москвы, твердую и *полную*, как *резервуар скупого, тесно сдавленного чувства*» (27) — «труп... есть *резервуар* наиболее напорной,

резкой *жизни*... в момент смерти в теле человека открывается какой-то тайный шлюз и оттуда разливается по организму особая влага, *ядовитая для смертного гноя*... Но где тот шлюз в темноте, в телесных ущельях человека, который *скупо* и верно держит последний заряд жизни? Только смерть. . срываешь печать с *запасной, сжатой жизни*...» (25)¹¹. Следовательно, 'смерть' оказывается единственным 'источником', 'хранителем' 'жизни', преодолевающей 'смерть'¹². Отметим, что пространство, содержащее в себе жизнь, опасную «для смертного гноя», описывается как 'темное', 'водное' («шлюз в темноте»), 'пустое' («в телесных ущельях»), то есть как 'хаос'. Следует, однако, отличать 'полноту' = 'источник *личного* бессмертия' от 'пустоты' = '*общей* причины жизни', 'двигателя *всемирной* истории' (33—34)¹³.

Итак, Москва Честнова характеризуется в романе знаковой парой 'пустота'/'полнота'. Как 'пустота' Москва несет в себе потенциально все существующее, как 'полнота' — реализует эту потенцию, являет мир как личное бытие во всем его многообразии. Ср.: «...Москва видела, как восходит *пустая* неимущая луна на погасшее небо, и чувствовала в себе согревающее течение жизни.. Ее воображение¹⁴ работало непрерывно... она чувствовала в уме происхождение различных дел и мысленно принимала в них участие; в одиночестве она *наполняла* весь мир своим вниманием и следила за огнем фонарей, чтобы они светили, за гулками равномерными ударами паровых копров на Москва-реке, чтоб сваи прочно входили в глубину... Москве Честновой не столько хотелось переживать самой эту жизнь, сколько *обеспечивать* ее...» (14). Москва Честнова функционирует в платоновском романе как Абсолют, который «сам по себе содержит все существующее и творит его»¹⁵.

Но мир, творимый Москвой, обладает ответной активностью — так же, как 'смерть' в платоновской системе несет в себе 'жизнь', точно так же 'жизнь' скрывает в себе 'смерть'¹⁶. Сравним описания двух творческих актов Москвы = 'пустоты'/'полноты'.

Сумев возжечь в пустоте космогонический огонь, Москва «...летела с горячими красными щеками и воздух *грубо драл* ее тело, как будто он был не ветер небесного пространства, а *тяжелое мертвое вещество*, — нельзя было представить, чтобы земля была еще *тверже и беспощадней*. <.. > Она дернула кольцо запасного парашюта, увидела землю аэродрома в сигнальных огнях и *закричала* от внезапного мучения — раскрывшийся парашют *рванул* ее тело вверх с такой силой,

что Москва почувствовала свои кости, как сплошь заболевшие зубы. Через две минуты она уже сидела на траве... вытирая слезы, выбитые ветром» (13—14). (Выделены постоянные элементы описания ответной активности творимого мира.)

В другом акте 'преодоления пустоты = смерти' непосредственной творческой силой является 'музыка Бетховена'¹⁷. Но, во-первых, Москва Честнова инициирует исполнение этой музыки: «Честнова положила в эту шляпу (шляпу музыканта — А.К.) рубль и попросила сыграть ей что-нибудь Бетховена» (16); во-вторых, Москва Честнова прямо отождествляется с этой музыкой: «Всякая музыка, если она была велика и человечна, напоминала Москве... и о ней самой, и она слушала ее как речь вождя и собственное слово, которое она всегда подразумевает, но никогда вслух не говорит» (17)¹⁸. Вот описание воздействия 'музыки Бетховена': «Весь мир вокруг нее (Москвы Честновой — А.К.) стал вдруг резким и непримиримым, — одни *твердые тяжкие предметы* составляли его и *грубая темная сила* действовала с такой злобой, что сама приходила в отчаяние и *плакала* человеческим, истощенным голосом на краю собственного безмолвия. И снова эта сила вставала со своего железного поприща и громила со скоростью *вопля* какого-то своего холодного, казенного врага, занявшего своим *мертвым туловищем* всю бесконечность» (16—17).

Борьба 'жизни' и 'смерти' — вот что организует два рассматриваемых сюжета. В результате поединков, в результате борьбы — жизни — бессмертия, вернее, жизни без смерти не получается. Сотворенная 'жизнь' несет в себе 'смерть', точнее, «начальный акт умирания» — закономерно, что оба сюжета заканчиваются 'слезами' = 'плачем' = 'воплем' — древней метафорой смерти и — вместе с тем — космогонического начала¹⁹. Сила, нарушающая 'полноту' (ср.: «казенный враг» — от «казить» = повреждать, уродовать, калечить²⁰), направленная на уничтожение жизни как личного бытия, источником своим имеющая не 'пустоту' = 'небытие', но саму 'жизнь', саму 'полноту' — такая сила обозначается в «Счастливой Москве» '*тяжестью*'.

Сюжет 'космогонический акт — агрессия со стороны творимого мира' еще раз воспроизводится в описании сновидения лежащей на операционном столе Москвы Честновой. Ср.: «...неопределенное грустное сновидение²¹ плыло в ее сознании, — она бежала по улице, где жили животные и люди, — животные *отрывали* от нее куски тела и съедали их, люди впивались и задерживали, но она бежала от них далее, вниз, к *пустому морю*, где кто-то *плакал* по ней; туловище ее еже-

минутно уменьшалось, одежду давно *содрали* люди, наконец остались торчащие кости, — тогда и эти кости начали обламывать попутные дети, но Москва, чувствуя себя худой и все более уменьшающейся, терпеливо убегала дальше... лишь бы уцелеть, хотя бы в виде *ничтожного существа* из нескольких сухих костей... Она упала на *жесткие* камни и все, кто *рвал* и ел ее в бегстве, навалились на нее *тяжестью*» (42—43).

Агрессивность созданного ею мира побуждает Москву стремиться к самосохранению хотя бы в качестве «ничтожного существа», то есть 'пустоты', стремиться к невоплощенному, обезличенному бытию. Но такая перемена ролей, неожиданная активность мира по отношению к своему создателю не лишает Москву Честнову статуса Абсолюта. Созданное вполне соответствует создателю, точнее, является его адекватным воплощением. Укажем на уже приводимые нами характеристики Москвы Честновой: 'алчность' (28), 'хищность' (24), на ее свойство 'уничтожать все' (43). Но именно этими качествами и характеризуется нападающий на Москву мир: ее преследователи — буквально — 'хищны' и 'алчны' («отрывали от нее куски тела и съедали их»), цель преследователей — столь же буквально — уничтожить Москву, превратить в *ничто* (от Москвы «остались торчащие кости, — тогда и эти кости начали обламывать попутные дети»). Итак, то, что мы предварительно назвали ответною активностью мира, оказывается, при внимательном рассмотрении, *самоистребительной* активностью Москвы Честновой.

Этот вывод подтверждается и другими фактами. Знаменательно, что ранение Москве Честновой наносят наскочившие на нее вагонетки (42). 'Вага' в воронежском диалекте означает 'тяжесть, тяготу, вес'²², что прямо указывает на виновника повреждения Москвы, нарушения ее 'полноты' — 'смертоносное начало', таящееся в самой жизни как 'творящей силе'. Именно стремление Москвы реализовать свою 'творящую силу' Абсолюта, чтобы 'быть везде', 'быть всем' — стало предпосылкой увечья Москвы. Ср.: «она желала быть везде участницей и была *полна*... неопределенностью жизни...» (38). Характерно, что непосредственно за этой характеристикой в сюжете Москвы следует повествование о случившейся с ней катастрофе. И еще: место катастрофы — 'метрополитен' = 'железная дорога' — находится в сфере непосредственного ведения Москвы Честновой, ее творческой активности: «...в одиночестве она *наполняла* весь мир своим вниманием... Москве Честновой не столько хотелось переживать самой эту жизнь, сколько *обеспечивать* ее — круглые сутки стоять у *тормоз-*

ного крана паровоза...» (14). Получается, Москва Честнова «обеспечивает» свое собственное увечье.

Активность Москвы Честновой антитетична: она равно направлена на созидание и на уничтожение²³. На знаковом уровне эта антитетичность выражается полярностью значений каждого из двух элементов рассматриваемой знаковой пары. Хотя основные семантические области 'пустоты' и 'полноты' противостоят друг другу, вместе с тем и 'пустота' и 'полнота' могут означать как 'смерть', несущую в себе 'жизнь', так и 'жизнь', приносящую 'смерть'. Эта «амбивалентность» значений 'пустоты' и 'полноты' вполне соотносима с парадоксальностью соотношения 'жизнь'/'смерть', которая не раз обнаруживается в «Счастливой Москве». Ср.: «Самбикин был убежден, что жизнь есть лишь одна из редких особенностей вечно мертвой материи... поэтому умершим нужно так же мало, чтобы ожить, как мало нужно было, чтобы они скончались. Более того, живое напряжение сменяемого смертью человека настолько велико, что больной бывает сильнее здорового, а мертвый жизнеспособней живущих» (42); «...неизвестное вещество обладает едкой энергией жизни, но бывает оно только внутри мертвых, в живых его нет, в живых накапливаются пятна смерти — задолго до гибели» (25)²⁴.

Если каждое начало само по себе раздвоено и противоречиво, целостность бытия в таких условиях может быть восстановлена только как единство противоположных начал. Иначе и проще говоря, когда в мертвом обнаруживается 'самое живое', а в живом — 'самое мертвое', такое очевидное расхождение явления, вещи с самой собой, нарушение ею своей собственной логики преодолимо лишь при ее воссоединении с вещью-антиподом. Но быть началом, объединяющим, точнее, *начинающим* все противоположности — прерогатива Абсолюта. Эти функции и выполняет в платоновском романе Москва Честнова, что выявляется, в частности, ее обозначением «антонимической» знаковой парой 'пустота'/'полнота'. Другие персонажи романа или отмечаются явным преобладанием одного из этих знаков (например, вневойсковик Комягин — 'пустоты', — см. 34 и др.), или, как Сарториус, претерпевают эволюцию, сопровождающуюся последовательной сменой знаковых характеристик, — при этом, однако, единства с Абсолютом не достигается, одна неполнота сменяется другой²⁵. Рассматриваемый в этом аспекте платоновский человек в самом деле есть «не более, как смутный зародыш и проект чего-то более действительного...» (21).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Платонов А. П. Счастливая Москва // Новый мир. — 1991 — № 9 — С. 41. Далее текст цитируется по этому изданию. Номера страниц указываются в скобках. Курсив в цитатах — везде наш.

² Это значение 'пустоты' подробно рассматривается в статье М.А.Дмитровской «Феномен пустоты: взгляд А.Платонова на особенности человеческого сознания» // Художественное мышление в литературе XIX—XX вв. — Калининград, 1994 — С. 80—89. Отметим, однако, что 'пустота' в этом значении соотносима не только с человеческим сознанием, но и с состоянием мира в целом. Ср.: «Ему [Самбикину] странно... было видеть *пустынные* трамвайные остановки, они... тосковали по многолюдству» (21).

³ Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М.Мелетинский. — М., 1991. — С. 671.

⁴ Ср.: «...ящик или корзина, плавающие в воде (мифологический прототип корабля), означают материнство, рождение, регенерацию.» (Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 183).

⁵ Сам факт этого отождествления верно отмечает Наташа Друбек-Майер. Однако осмысление ею тождества Москва Честнова = 'пустота' вызывает у нас ряд существенных возражений. Односторонне и потому неточно суждение Н.Друбек-Майер о том, что в «Счастливой Москве» «недостаток, изъян и пустота получают высокую оценку». (Друбек-Майер Н. Россия — «пустота в кишках» мира «Счастливой Москвы» А.Платонова как аллегория) // Новое литературное обозрение. — 1994 — № 9. — С. 264.) Многозначность 'пустоты' в романе обуславливает полярность «оценок» того, что ею обозначается. Явно не согласуется с платоновским текстом утверждение Н.Друбек-Майер: «Платонов смещает центр тела в сторону нижних органов. Сердце само по себе исчезает... оно уже не является центром гомотипии» (Там же. — С. 259). Ср., например: «...Божко слышал биение сердца Москвы Ивановны в ее большой груди; это биение происходило настолько ровно, упруго и верно, что если можно было бы соединить с этим сердцем весь мир, оно могло бы регулировать течение событий.» (12). Примеры выборочного использования платоновского текста для построения собственной концепции, невнимания к его целостности со стороны Н.Майер-Друбек можно было бы продолжить. Но главное в этой статье, с чем мы не можем согласиться, — трактовка Москвы Честновой *только* как 'пустоты', игнорирование ее «антонимичной» знаковой характеристики — 'полноты'.

⁶ Знаменательно, что постструктуралистски мыслящая Н.Друбек-Майер соглашается с наивно-эссеистским осмыслением этого эпизода Юрием Нагибиным: «Ю.Нагибин в своей статье о "Счастливой Москве" заметил, что курящая парашютистка — "нечто противное здравому смыслу" и справедливо объясняет этот глупый поступок желанием автора сжечь свою героиню вместе с парашютом (одной из эмблем прогресса советской техники)» (Цит. соч. — С. 255).

⁷ Мифологический словарь — М., 1991. — С. 667.

⁸ Славянская мифология: Энциклопед. словарь — М., 1995 — С. 384.

⁹ Там же. — С. 385.

¹⁰ Отметим, что в двух последних примерах 'полнота' соотносима с 'девственностью'. (Так же, как 'пустота' с 'женственностью' = 'материнством' = 'беременностью'). Это, кстати позволяет понять странное, казалось бы, обращение Москвы Честновой к Сарториусу: «Ты — девушка, а я женщина!» (29).

¹¹ Ср. описание космогонического прыжка Москвы Честновой «Честнову снарядили в два парашюта — другой дали в *запас*» (13); «Она [Честнова] дернула кольцо *запасного* парашюта...» (14) (= 'сорвала печать с запасной жизни' = 'открыла резервуар наиболее напорной, резкой жизни').

¹² Ср.: «Свежий труп весь пронизан следами тайного замершего вещества и каждая часть мертвеца таит в себе *творящую силу* для уцелевших жить. <...> Он [Самбикин] понимал *девственность* и могущество той младенческой влаги...» (25). И далее в монологе Самбикина. «Ничто, кроме смерти, не открывает этого источника, этого *резервуара*... Но я найду эту *цистерну бессмертия*...» (33).

¹³ Ср.: «Божко вынул пачку *личных* писем, получаемых им почти ежедневно... и сосредоточился в них своим размышлением за *пустым* столом» (11). Лексема 'личный' указывает в платоновском тексте на выделение 'личности' не только из социума, но — и это главное — из хаоса нерасчлененного «докосмического» бытия, что объясняет функционирование в «Счастливой Москве» и, например, в «Котловане» таких «неправильных» сочетаний, как 'личная жизнь' и 'личная смерть'.

¹⁴ 'Воображать', 'мечтать', 'видеть', 'слышать', 'помнить' — функционируют в романе как знаки демиургического действия. Обоснования этого заключения — в нашей статье: Москва Честнова и «другие» (О некоторых элементах структуры текста «Счастливой Москвы») // В печати.

¹⁵ Философский словарь. — М., 1986. — С. 3.

¹⁶ С этим соотносимо знаменитое платоновское название мира 'прекрасным' и 'яростным'.

¹⁷ 'Музыка Бетховена' знаменует 'возникновение музыки из глухоты'. (Пространство, где начинается эта музыка описывается как 'глухое': «Она [Москва] долго ходила в глуши бауманского района...» [16].) 'Глухота' = 'неспособность слышать' в платоновской системе означает 'нетворческое бытие', 'бытие в самом себе', и в этой части ее семантика совпадает с семантикой 'пустоты'. 'Глухоте' нетворящего творца соответствует 'безмолвие' = 'небытие' несотворенного им мира. 'Музыка Бетховена' и есть 'творящая сила', преодолевающая 'безмолвие' = 'небытие' = 'смерть'.

¹⁸ Ср.: «...вещное слово приходит во сне, равносильном смерти (т. е. в условиях 'пустоты' = 'глухоты' = 'небытия' — А.К.). <...> оно, как логос, означает космическую жизнь и миророждение» (Фрейдберг О. М. Указ. соч. — С. 122). Москва Честнова, 'подразумевающая, но не говорящая вслух слово' и есть Абсолют, несущий в себе мир, но не «рождающий», не производящий его. Но Москва Честнова функционирует и в той ипостаси Абсолюта, что ответственна за перевод

мира из потенциального бытия в космическую, воплощенную жизнь: 'музыка' в рассматриваемом фрагменте прямо отождествляется с 'речью', то есть 'словом'; демиургическое значение глагола 'слушать' указывает на Москву как на субъекта 'произнесенного слова' = 'музыки'.

¹⁹ Фрейденберг О. М. Указ. соч. — С. 105.

²⁰ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1994 — Т. 2. — С. 74.

²¹ 'Видеть сон' означает у Платонова демиургический акт. Подробно об этом — в указанной выше статье: Москва Честнова и «другие» (О некоторых элементах структуры текста «Счастливой Москвы»). Ср. также цитированное выше замечание О. М. Фрейденберг: «...вещное слово приходит во сне...».

²² Даль В. И. Толковый словарь... — М., 1994. — Т. 1. — С. 159.

²³ Ср.: «Каждое божество света и производительных сил имеет аспект, в котором то же начало является разрушительным и темным; любовь становится войной, возлюбленный — воином или военным, кроткий бог — разбойником или пиратом» (Фрейденберг О. М. Указ. соч. — С. 208).

²⁴ Череду взаимодействий 'жизни' и 'смерти', при которых усиление одного из начал тут же ведет за собой усиление другого, представляют и приведенные нами выше описания космогонических актов Москвы Честновой (см., 13—14, 16—17).

²⁵ Знаменательно, что сюжет Сарториуса в романе заканчивается темой 'ученичества' Сарториуса и 'ученичества' = 'незрелости' человека вообще: «Своего мучения от этой женщины он [Сарториус] не считал, потому что человек еще не научился мужеству непрерывного счастья — только учиться» (58).

Г. М. Ребель

КАК ОТВЕЧАЕТ САМ АВТОР НА ЛУКАВЫЙ ВОПРОС ВОЛАНДА?

Незадачливые литераторы, прочно прикованные к своему месту и времени, бестрепетно верующие в правоту и неизбежность навязанной им системы ценностей, совершенно сбивы с толку странным, если не сказать нелепым, вопросом Воланда: «...ежели бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле?»¹. Ну, кому, кроме Дьявола-искусителя, такое могло прийти в голову, в то время как всем и всё уже доходчиво объяснили.

Неприятие инакомыслия и агрессия против него — отнюдь не уникальная черта современной Булгакову эпохи. Власть, основанная на насилии, во все времена была убеждена в своем всезнании, всемогуществе и праве «перерезать волосок», на котором висит неугодная ей человеческая жизнь. Но, «согласись, что перерезать волосок уж наверно может лишь тот, кто подвесил?» (354), — не столько спрашивает, сколько объясняет своему невольному палачу бродяга-философ, переводя проблему в непривычную для власть имущих плоскость: из вопроса о том, кто вправе отнять жизнь, в вопрос о ее первоисточнике, первооснове, а значит, и смысле бытия:

Жизнь без Бога, представленная на страницах современных глав романа, и жизнью-то полноценной не назовешь. Это преступное неведение собственного предназначения, предательское забвение собственной души. К тому же — свято место пусто не бывает. Воланд появляется именно в тот момент, когда редактор, «обнаруживая солидную эрудицию», убеждает поэта в небытии Иисуса Христа «как личности» (336). Появляется в качестве доказательства от противного — вполне «лично» и при этом дьявольски таинственно. Действует традиционно: сначала соблазняет поэта предупредительно предложенной папиросой (ему ли, вечному соблазнителю, не знать, что желание сильнее предубеждения), а затем берет в плен его душу, даруя в обмен подлинное художественное озарение. Не поддающийся соблазну редактор устраняется, как физическая преграда на пути поэта к прозрению.

Булгаковский Дьявол искушает, вопреки канону, не для того, чтобы отвратить от Бога, а для того, чтобы вернуть к нему заблудших, но еще способных услышать откровение, или хотя бы — устроить собою тех, кто нравственно слеп и глух. И опять-таки, вопреки библейскому канону, булгаковский Дьявол выступает носителем столь желанной, сколь недоступной простым смертным высшей справедливости. Вслед за В.Я.Лакшиным² о гуманной миссии Воланда пишут практически все, кто берется за осмысление и толкование булгаковского романа³.

Парадоксальное и даже кощунственное с точки зрения христианской (Дьявол — одна из ипостасей Бога? Антихрист — в роли апологета Христа? убийца, «лжец и отец лжи», по словам Иоанна (8, 44), — вершитель справедливости?) утверждение это, тем не менее, действительно вытекает из содержания булгаковского романа. И не только потому, что «дьявол, по замыслу Булгакова, должен был вызвать преклонение и симпатии доверчивых читателей, иначе это был бы не «настоящий» дьявол, а карикатура на него, памфлет, ничем не лучше поэмы

Ивана Бездомного об Иисусе Христе. Дьявол должен был соблазнить читателя, чтобы тем значительнее и основательнее стала победа над ним»⁴. Но главное — потому что Дьявол Булгакова все-таки не вполне канонический «князь мира сего».

Воланд — полноправный представитель Бога на земле. Именно он дарует Ивану Божественное откровение, именно ему поручает Иешуа позаботиться о потусторонней участи мастера. У него свое «ведомство» и свои методы воздействия. Его «возможности довольно велики, они гораздо больше, чем полагают некоторые, не очень зоркие, люди» (610), но при этом «дух зла» оказывается силой, подчиненной тому, кто олицетворяет собою добро. И хотя в окончательную редакцию не вошло открыто декларированное обращение Воланда к небу как к высшей инстанции⁵, взаимодействие и взаимозависимость двух сил, воплощающих свет и тень, добро и зло, очевидны. Как очевидно и то, что не только Дьявол, но и Иешуа у Булгакова — не просто художественное воплощение евангельского Иисуса, а вполне самостоятельный, неповторимый образ Того, кто вот уже два тысячелетия волнует умы и сердца людей. Да и вообще рассказ «профессора», по мнению образованного Берлиоза, «совершенно не совпадает с евангельскими рассказами», что незамедлительно и охотно подтверждает и сам рассказчик «..уж кто-кто, а вы-то должны знать, что ровно ничего из того, что написано в евангелиях, не происходило на самом деле никогда...» (370). А что же происходило? Чем принципиально отличается «Евангелие от Воланда» от библейских текстов?

Исторические главы «Мастера и Маргариты» не просто оживляют каноническую картину ее художественным воплощением — они во многом «подправляют» канон, предлагая свою версию событий, потрясших Иерусалим две тысячи лет назад.

«Имейте в виду, что Иисус существовал», «и доказательства никаких не требуется», совершенно справедливо утверждает Воланд. Просто надо уметь видеть за протокольной сухостью предания породившую его живую жизнь. Ее краски: «белый плащ с кровавым подбоем», в который облачен всемогущий прокуратор, и «старенький и разорванный голубой хитон» беззащитного пленника. Ее звуки: шаркающую кавалерийскую походку прокуратора, бесшумное движение связанного философа, мирное воркование голубей и пение воды в фонтане. Ее запахи: особенно ненавистный прокуратору запах розового масла. А главное — ее высокий и трагический смысл.

Евангельский Иисус предстает перед Пилатом в ореоле всезнания («Иисус заранее знал обо всем, что должно было с Ним случиться» [Ин. 18,4]) и Божественного предназначения —

ибо «все произошло во исполнение Писания» (Ин. 19, 24). Это сознание своей миссии не облегчает душевных и физических страданий Христа, в преддверии которых с уст его сорвались слова: «Отец, если будет на то воля Твоя, то отведи от Меня чашу страданий» (Лк. 22, 42), — но дает ему силу непреклонности и презрения к своим палачам. По свидетельствам Марка и Матвея, Иисус даже не удостоил Пилата ответом на предъявленные обвинения, в повествовании Луки он ограничивается двусмысленной короткой репликой «Ты говоришь» в ответ на ключевой вопрос обвинения: «Ты — Царь Иудейский?» (Лк. 23, 3). И только Иоанн воспроизводит состоявшийся якобы между Иисусом и Пилатом разговор, завершившийся риторическим вопросом Пилата: «Что есть истина?» (Ин. 18, 33—38). Несмотря на частные различия, все четыре Евангелия свидетельствуют: Иисус не только сознавал, но и не скрывал своего превосходства над палачами.

Булгаковский Иешуа ведет себя иначе: «с тревожным любопытством» смотрит он на римского наместника, от которого зависит его жизнь: чтобы быть лучше услышанным и понятым, он подается вперед, в то время как прокуратор сидит «как каменный»; избитый за недопустимую вольность обращения к игемону как к «доброму человеку», он отвечает на следующий вопрос «торопливо», «всем своим существом выражая готовность отвечать толково, не вызывать более гнева». «Поспешно», «живо», «застенчиво», «охотно», «весь напрягаясь в желании убедить» и только однажды позволив себе улыбнуться, разговаривает со своим палачом этот странный пленник (346—359). И так же, как имя его Иешуа — изначальный вариант привычного русскому слуху и священного для него имени Иисус, так же и сам он — земная первооснова, человеческий прототип Божественного образа, воплощение лучшего, что есть в человеке, воистину Сын Человеческий. И судьба его по-человечески трагична. Он совершенно одинок (сколько горечи в его словах «я один в мире»), его не понимает даже фанатично преданный ему Левий Матвей; его предаёт «очень добрый и любознательный человек», радушный хозяин Иуда (358), его не в силах спасти даже очень желающий этого могущественный римский наместник Понтий Пилат. Он боится смерти и по-детски наивно и просто душно пытается отвести от себя беду: «— А ты бы меня отпустил, игемон, — неожиданно попросил арестант, и голос его стал тревожен. — Я вижу, что меня хотят убить» (359). И даже на кресте «он все время пытался заглянуть в глаза то одному, то другому из окружающих и все время улыбался какой-то растерянной улыбкой» (632). В каж-

дом движении своем, в каждом жесте и слове Иешуа пронзительно и незащитно человечен — именно в этом огромная убедительная сила созданного Булгаковым образа.

В процессе работы над романом, от одной редакции к другой, шло «заземление» евангельского предания, сдирание «привычной оболочки с великой легенды», обнажение «проникновенно человеческого в ней», преобразование героя из Богочеловека в человека⁶. Иешуа привлекает и убеждает не неотразимостью доводов, а удивительной душевной грацией: «Он не проповедовал своих убеждений, а проповедовал самого себя»⁷.

Что касается главного оппонента Иешуа у Булгакова, Понтия Пилата, то в евангельских изложениях это фигура эпизодическая — невольный исполнитель предписанной ему роли палача. Заступничество его за Иисуса (в этом нельзя не согласиться с З.Косидовским) выглядит неожиданным и немотивированным: «Иисуса обвиняют в поступках, которые относятся к тяжчайшим преступлениям против императора, к категории „*crimen laese maiestatis*“, и вдруг римский прокуратор безо всякого расследования оправдывает его. Этого не мог бы сделать ни один, даже самый милосердный, представитель римских властей, а тем более Пилат», который был «тупой и жестоким римским чиновником»⁸, или, во всяком случае, человеком абсолютно равнодушным к событиям религиозной жизни подвластного ему народа⁹.

Эту логическую, психологическую и политическую несообразность евангельского эпизода Булгаков устраняет, смещая центр события из области Божественного предписания в область извечного противостояния добра и зла. «Тупой и жестокий римский чиновник» неожиданно для самого себя оказывается уязвим: надежно защищенный своим положением от любой внешней угрозы, он безоружен перед человечностью. Но готовность прокуратора выпустить из железных объятий власти «философа с его мирной проповедью» (опасной, впрочем, для охраняемой наместником стабильности) спотыкается о его собственный страх — послушания, инакомыслия и (в качестве неизбежной расплаты) утраты престижного, хотя и незавидного места в иерархии римской власти.

Тело теснит душу, Пилат становится палачом своего загадочного пленника, но гибель Иешуа не поражение, а победа, ибо борьба добра и зла не только не прекращается с его уходом, но, напротив, перемещается на «территорию противника» — в живую душу Пилата. Неотразимая притягательность и сила добра, неотвратимость возмездия и конечное торжество истины — вот та Божественная правда, которая воплотилась в «романе мастера».

Но сам факт Божественного существования не только не снимает, а, напротив, заостряет искуcительный вопрос: кто же все-таки управляет жизнью человеческой и всем порядком на земле?

Две тысячи лет назад мир, в который пришел Христос, был раздираем противоречиями, ненавистью и враждой. По прошествии двух тысячелетий ничего принципиально не изменилось. На этой почве и произрастает карамазовский бунт: «...если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены <...> ...слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно. И если только я честный человек, то обязан возвратить его как можно заранее. Это и делаю. Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю»¹⁰. Неразрешимое противоречие сосуществования Всомогущего, Всеведущего, Всеблагого милосердного Господа и неистребимого, неистощимого в своей изобретательности зла — это мучительное противоречие терзает не только Ивана Карамазова, но и его создателя, являясь главным нервом итоговой книги Достоевского, оказавшей несомненное воздействие на автора «Мастера и Маргариты».

Не приемлющий мировой гармонии, в основу которой положена слезинка «хотя бы одного только замученного ребенка», подозревающий страшный обман, в результате которого во главе человеческой паcтвы стал поклоняющийся не Богу, а Дьяволу Великий Инквизитор, Иван в то же время с ужасом сознает, что зло потому и неистребимо, что входит в Божий замысел о мире, что «если бы на земле было все благоразумно, то ничего бы и не произошло»¹¹; «тотчас бы все угасло на свете и не стало бы случаться никаких происшествий»¹². А ведь именно эту мысль внушает Волад посланцу Иешуа Левию Матвею: «...что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» (687).

Карамазовский черт в клетчатых панталонах, похожий на приживальщика, никак не ассоциируется внешне с величественным Воландом, а между тем Волад несомненно унаследовал существенные черты своего литературного предшественника. Лично присутствовавший при том, когда «умершее на кресте Слово восходило в небо, неся на персях своих душу распятого одесную разбойника», слышавший «громовый вопль серафимов, от которого потрясло небо и все мироздание»,

ночной гость Ивана Карамазова не только свидетельствует о Христе, как это впоследствии гораздо более «чувствительно и художественно» делает таинственный знакомец Ивана Бездомного, но и четко ограничивает сферу своей деятельности: «Честь добра кто-то берет всю себе, а мне оставлены в удел только пакости», — об этом же говорит и Воланд: «Каждое ведомство должно заниматься своими делами» (610). Карамазовский черт ерничает и подхихикивает, рассуждая о том, что если он не удержится и рявкнет «осанну», то «тотчас исчезнет необходимый минус и начнется во всем мире благоразумие, и конец всему, даже газетам и журналам, потому что кто ж на них тогда станет подписываться». Булгаковский «дух зла и повелитель теней» (686) величествен и значителен в каждом жесте и слове, но говорит он в сущности о том же.

Однако, при всем внутреннем сходстве носителей зла у Достоевского и Булгакова, миссии у них разные и результаты «деятельности» прямо противоположны. Вселившийся в Ивана Карамазова черт уничтожает его как личность. И хотя Иван оговаривается: «Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю», — брат справедливо угадывает в этом бунт против самого Бога. Несовершенство, несправедливость мироустройства раздирают душу и сознание Ивана Карамазова. Не потянув на роль Великого Инквизитора, которую, конечно же, примерял на себя, он и роль козявки из «общего и согласного муравейника»¹³, разумеется, не приемлет. А путь в «отцы пустыnnики и жены непорочны»¹⁴, хотя теоретически не заказан для него и даже втайне «оченно» желателен, в реальности невозможен: черта в самом себе — гордыню и сомнение — как одолеешь? Попытка совмещения антагонистических начал в рамках собственной личности завершается для героя Достоевского катастрофой.

В романе Булгакова безысходность противостояния добра и зла артистично преодолевается. Дьявол здесь «является лишь затем, чтобы доказать истину от противного. Он провоцирует истину, восстанавливая равновесие, он источник беспокойства, сила отрицания, не позволяющая никому закоснеть в неизменности»¹⁵. Он высекает Божью искру из души непутевого поэта — при этом раздвоение Бездомного не только не приводит к крушению его личности, но, напротив, созидает ее заново. Воланд вершит свой суд над человеческой нечистью, — правда, трудно отделаться от мысли, что наказания порой многократно превышают прегрешения, а то и настигают невиновных (аккуратный, исполнительный и добросовестный бухгалтер Василий Степанович Ласточкин), но что ж поделать:

«дьявол, обремененный своим всемогуществом, не всегда умел рассчитать силу удара»¹⁶.

Таким образом, в романе «Мастер и Маргарита» зло выступает как очистительная и даже оплодотворяющая сила, оно поставлено на службу добра и действует лишь в тех пределах, которыми ограничено свыше.

То, что такая миссия дьявола противоречит библейским канонам, очевидно. Но противоречие есть и в рамках самого романа. «Все будет правильно» (708) — обещает Воланд, выступающий гарантом этой правильности и справедливости. Но ведь правильно по Воланду — не есть правильно по Иешуа.

Воланд сортирует людей, из тысяч выбирая одного достойного. А «безумный мечтатель и врач», «философ-бродяга», не подозревающий Божественности своей природы и глядящий на людей лицом к лицу, убежден, несмотря на горький личный опыт: «злых людей на свете нет», есть просто несчастные, изуродованные насилием над собой. А поскольку «всякая власть является насилием», то рано или поздно она должна исчезнуть вообще, и человек «перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть» (358). Уж не этот ли идеал своими методами насаждает Воланд, следуя примеру Великого Инквизитора, незаметно для паствы подменившего и предмет поклонения и дорогу к нему?..

Воланд — благовествователь, свидетель и адвокат Иешуа и в то же время непримиримый оппонент и ниспровергатель основополагающих его идей. Только что побывавший в руках Марка Крысобоя, непонятый и избитый слушателями мирной проповеди, преданный «добрым и любознательным» Иудой, Иешуа и на кресте жалеет завистника и прощает палача, оставаясь верен своему убеждению: человек по природе своей добр. Воланд в своих оценках гораздо сдержаннее и — как это ни прискорбно — ближе к доступной простым смертным истине: «Ну что же, — говорит он о москвичах, — они люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... <...> Ну, легкомысленны... ну что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их...» (463).

Житейски мудрая снисходительность этих слов не вполне соответствует тем практическим мерам, которые он предпринимает для восстановления справедливости. И чтобы соблазненный Дьяволом читатель не забыл, с кем имеет дело, Булгаков посылает ему образ-подсказку: в волшебном живом глобусе Воланда Маргарита видит разметавшегося в луже крови маленького ребенка. Эпизод подан так, что кровь невинного

младенца не потрясает, как слезинка ребенка у Достоевского, а лишь демонстрирует не знающую жалости силу зла. В ведомстве Воланда нет места милосердию. Но разве милосердие не есть неперенный спутник справедливости? А если нет, то кому нужна эта немилосердная, нечеловеческая, дьявольская справедливость? И не парадокс ли, что ведомство Воланда, не пощадившее дитя, снисходительно попустительствует прощению Фриды?

«Кровь — великое дело», — говорит Воланд (585), имея в виду наследственное благородство Маргариты. Но, состыкованная с видением окровавленного трупика, фраза эта обретает зловещую двусмысленность. «Кровь еще будет» (656), — многообещающе шепчет Понтию Пилату Левий Матвей, ничего не усвоивший из уроков своего учителя. На страницах романа много крови. Жертвенная, искупающая, исцеляющая, оживляющая, она льется безжалостно и щедро, не вызывая ни ужаса, ни содрагания у загипнотизированного Дьяволом читателя. А ведь начинается этот кровавый поток с того момента, когда перед грозным прокуратором, облаченным в белый плащ с *кровавым* подбоем, предстает беззащитный пленник с запекшейся *кровью* в углу рта...

Искупительная жертва никого не спасла и не оградила ни от греха, ни от страдания. «Безумный мечтатель» сам оказался беззащитен перед реальной властью, и вера его, распятого, в человеческую доброту и грядущее торжество духа выглядит не более чем благородным сумасбродством. Так, может быть, за пределами земного бытия он понял иллюзорность своих упований и... заключил договор с Дьяволом, распределив сферы влияния и передоверив ему управление всем этим «муравейником»? Вот ведь и мастер, «угадавший» Иешуа, не от своего Божественного героя, а от его антипода ждет помощи: «Конечно, когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасения у потусторонней силы! Ну что ж, согласен искать там» (693). Там и найдет — обретет вечный покой.

Так что же: лукавый Дьявол, задавая свой лукавый вопрос и впечатляюще агитируя в пользу Бога, неуклонно вел нас к признанию своего, дьявольского, всевластия?..

Есть ли, в таком случае, Бог вообще? Ведь зло — вездесуще? Вездесуще — свидетельствует Булгаков, перебрасывая мост длиной в две тысячи лет из Москвы в Ершалаим. Но Иешуа все-таки был. И мастер тоже. И лежит перед читателем роман, в существовании которого даже самый заклятый атеист не усомнится, хотя по всем канонам общества абсурда, в недрах которого роман родился, ему не суждено было вы-

жить. А герой романа упрямо, вопреки очевидности, твердит свое: «злых людей нет» и «настанет царство истины». И хотя здравый смысл говорит читателю то же самое, что «страшным голосом» кричал в лицо своему пленнику Понтий Пилат: «Оно никогда не настанет!» (359), есть нечто за пределами здравого смысла — это страстное упование на то, что во всем сущем есть не исчерпывающийся очевидным смысл, это упрямое ожидание откровения и оправдания всех человеческих страданий и мук — не есть ли это переживание присутствия Бога?

Вст что пронизывает роман Булгакова от начала до конца. Но Бог Булгакова не есть верховный владыка, высший судия, карающий, милующий и направляющий всех и вся. «Бог открывает себя миру, но Он не управляет этим миром, — настаивает Бердяев, и это созвучно авторской концепции мира в «Мастере и Маргарите» — Этим миром управляет князь мира сего. «Да придет царствие Твое». Это значит, что в этом мире нет еще Царства Божьего. Царство Божье ожидается и к нему лишь идут. <...> Но Царство Божье не только ожидается, оно и творится. <...> Бог ждет от человека дерзновенного творческого ответа», — убежден был Бердяев¹⁷. Но — дождется ли? Булгаковский Иешуа надеялся: «Человек перейдет в царство истины и справедливости», — и свою негибкую веру оплатил ценой собственной жизни. И так заразительна и прекрасна оказалась мечта Иисуса, так убедителен и неотразим пример, что и по прошествии двух тысячелетий к нему с надеждой и любовью обращаются взыскующие истины сердца.

Был ли он Богом? Как бы мы ни решали для себя этот вопрос, трудно не согласиться с Ренаном, который писал о том, что «Иисус заставил род человеческий сделать самый крупный шаг на пути к божественному», ибо «в нем объединилось все, что есть лучшего и возвышенного в человеческой природе. Он не был безгрешен, но он умел побеждать в себе те страсти, с которыми мы боремся; никакой ангел божий не подкреплял его, кроме собственной совести; никакой демон не искушал его, кроме того, который живет в сердце каждого человека <...> Но никто никогда не ставил широкие интересы человечества до такой степени выше суетного мира, как ставил он...»¹⁸.

Можно ли считать исчерпывающим предложенный нами ответ на «не очень ясный», если не сказать коварный и лукавый, вопрос Воланда? И нужно ли это делать? Эти вопросы отнюдь не праздные и не риторические — они прямо вытекают из содержания романа и имеют самое непосредственное отношение к решению «дьявольского» вопроса.

Начавшийся с ортодоксально-атеистического, рационалистического постулата Берлиоза «Этого не может быть!», весь роман в целом является артистичным и неотразимым опровержением догматического недоверия к таинственным сторонам жизни. Образованный Берлиоз предлагает своему невежественному подопечному знание — но знание догматическое, конечно, а значит, неполное, неточное, а то и откровенно ложное.

Но парадокс в том, что пережив творческий взлет и достигнув раскрепощения духа, Иван «возвращается в конце романа к Берлиозу, своему первому наставнику, становится таким же, как он, ученым и всезнающим»¹⁹. И совершенно бездарным, бесплодным. Драма познания, недостаточность, ущербность, а то и губительность рационалистического постижения мира — тема, уходящая своими корнями в творчество столь любимых Булгаковым Толстого и Достоевского.

«Ах, душа моя, — говорил Пьеру накануне своей гибели князь Андрей, — последнее время мне стало тяжело жить. Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла... Ну, да не надолго!»²⁰

Трагично складываются и судьбы «идеологов» Достоевского. У каждого из них «мысль великая», «неразрешенная», и все они переживают подлинную катастрофу как неизбежный результат попытки «мысль разрешить». «Еще хорошо, что вы старушонку только убили, — говорит Раскольникову Порфирий Петрович. — А выдумай вы другую теорию, так, пожалуй, еще в сто миллионов раз безобразнее дело бы сделали!»²¹

Теория, мысль, знание противостоят живой жизни, которую нужно полюбить «больше, чем смысл ее»²². Но герои Достоевского, сознавая трагизм своих поисков, не способны жить иной, «растительной» жизнью, ибо «если отмыслить от них идею, в которой они живут, то их образ будет полностью разрушен»²³.

Герой Булгакова раздваивается между наивным, интуитивным способом постижения мира и искушением научного его познания. Первого явно недостаточно (невежественного и простодушного Ивана легко сбить с толку и направить по ложному пути), а второе безуспешно, ибо мир не укладывается в рационалистические рамки. Может показаться, что «все в романе Булгакова направлено к тому, чтобы доказать иррациональность человеческого существования, полную невозможность управлять непознаваемыми законами бытия»²⁴, что и ставила ему в вину возвращенная на марксистско-ленинских догматах литературная критика. Однако упрек несправедлив, ибо Булгаков,

при всем своем благоговейном отношении к тайнам бытия, в романе «Мастер и Маргарита» предлагал единственно плодотворный, с его точки зрения, путь познания — творческое озарение. То, что в равной мере недоступно и невежественному простаку Ивану Бездомному, и всезнающему профессору Ивану Николаевичу Поныреву, дано как откровение сумасшедшему, с позиций здравомыслящей посредственности, талантливому Иванушке. И это — единственный адекватный способ постижения мира и человека в нем. Причем речь необязательно идет о создании, по выражению Бердяева, «культурных продуктов» — Иван своего романа не создал, — речь о «потрясении и подъеме всего человеческого существа, направленного к иной, высшей жизни, к новому бытию»²⁵. Именно это переживал герой Булгакова.

Таким откровением является и весь роман Булгакова «Мастер и Маргарита». Он сам — целый мир, в который читатель входит на правах соучастника, охотно подчиняясь предложенным Рассказчиком условиям игры: в котором цепь таинственных превращений стирает грань между жизнеподобным и фантастическим.

Кто управляет этим многомерным миром, обнимающим землю, небо и ад? Ну, разумеется, его создатель. И хотя он всего лишь человек, а человек действительно «не может ручаться даже за свой собственный завтрашний день» — куда уж ему управлять собой и миром (прав, прав был Воланд!) — не есть ли эта способность творческого созидания знак причастности Художника к творящейся мистерии бытия? Не есть ли это вытекающий из содержания самого романа один из вариантов ответа на лукавый вопрос Воланда?

Несомненно одно: последовательный анализ разных структурных уровней романа (субъектного, «геройного», проблемного) свидетельствует о том, что именно мысль о теургической, животворящей силе художественного слова составляет основу авторской концепции действительности в романе «Мастер и Маргарита».

На черновых страницах романа «Мастер и Маргарита» в преображенном на балу облике Коровьева читатель без труда узнает знакомые по фотографиям черты самого Булгакова: «Пламя мигало и освещало белую крахмальную грудь и галстук, отразилось внизу в лакированных туфлях, отразилось в широком и тонком стекле монокля, всаженного в правый глаз»²⁶. В окончательном варианте сходство завуалировано, стерто, и все-таки намеков на него (монокль, белеющая под фра-

ком грудь) остается. Писатель словно подмигивает читателю, выглянув на мгновение из-под маски одного из самых загадочных своих героев. Этот «маг, регент, чародей, переводчик или черт знает кто на самом деле» (575) — живое воплощение игровой, мистификационной природы булгаковского романа. Он первым из всей «потусторонней» компании появляется на страницах книги, соткавшись из знойного воздуха отравленной ядовитыми испарениями лжи и мошенничества Москвы, и его «глумливая» физиономия — знак двусмысленности происходящего.

«Ты что же это, глумишься надо мной?» — гневается обманутый «штукарем-регентом» Иван (377). Подобный упрек мог бы бросить в адрес автора и ошеломленный читатель, если бы он, как и Иван, и еще раньше Ивана, не догадался, что «ведь в этом-то самое интересное и есть!» (444) и не доверился всецело лукавому автору, от лица которого его весело и призывно окликнул Рассказчик: «За мной, читатель!». И как тут устоять, не поддаться искушению, если «изобразительная сила таланта» (та самая, которой наделен был и Иванушка) захватывает так, словно все «происходит у нас на глазах и едва ли не с нами самими»²⁷. Поэтому насущным становится для читателя, как и для Ивана, вопрос — «что было дальше»...

А когда простодушный читательский интерес перерастает в дерзкие усилия разгадать тайну сотворенного Булгаковым чуда, читатель превращается в исследователя. И хотя, по справедливому замечанию М.М.Бахтина, «автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа», «не предполагает специфического литературоведческого понимания» и «не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов»²⁸, искус постижения тайны художественного творения столь же велик, как стремление постичь загадку мироздания, и этим, несмотря на все издержки, на верное, оправдан.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Избр произведения: В 2 т. — Киев, 1989. — С. 341. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию.

² Лакшин В. Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаков М. Мастер и Маргарита. — М.: Высш. шк., 1989. — С. 442.

³ См., напр.: Немцев В.И. Михаил Булгаков: становление романиста. — Изд-во Сарат. ун-та. Самар. филиал, 1991. — С. 123.

⁴ Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // ВЛ. — 1991. — № 5. — С. 39.

- ⁵ Булгаков М. Великий канцлер. Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». — М.: Новости, 1992. — С. 239.
- ⁶ Яновская Л. М. Треугольник Воланда. К истории романа «Мастер и Маргарита». — Киев: Либідь, 1992. — С. 92.
- ⁷ Ренан Э. Жизнь Иисуса. — Спб., 1906. — С. 111.
- ⁸ Косидовский З. Сказания евангелистов. — М., 1987. — С. 198, 199, 197.
- ⁹ Ренан Э. Указ. соч. — С. 281.
- ¹⁰ Достоевский Ф. М. ПСС. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1976. — Т. 14. — С. 223.
- ¹¹ Там же. — Т. 15. — С. 77.
- ¹² Там же. — С. 82.
- ¹³ Там же. — Т. 14. — С. 235.
- ¹⁴ Там же. — Т. 15. — С. 80.
- ¹⁵ Казаркин А. П. Истолкование литературного произведения (Вокруг «Мастера и Маргариты» М. Булгакова). — Кемерово, 1988. — С. 50.
- ¹⁶ Лакшин В. Указ. соч. — С. 439.
- ¹⁷ Бердяев Н. Самопознание. М.: Книга, 1991. — С. 206.
- ¹⁸ Ренан Э. Указ. соч. — С. 311, 312.
- ¹⁹ Кораблев А. Указ. соч. — С. 36.
- ²⁰ Толстой Л. Н. Война и мир. М.; Л.: Худож. лит., 1966. — Т. 3—4. — С. 217.
- ²¹ Достоевский Ф. М. Указ. соч. — Т. 6. — С. 351.
- ²² Там же. — Т. 14. — С. 214.
- ²³ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского М.: Сов. писатель, 1963. — С. 115.
- ²⁴ Скорино Л. Лица без карнавальных масок // ВЛ. — 1968. — № 6. — С. 34.
- ²⁵ Бердяев Н. Указ. соч. — С. 211.
- ²⁶ Булгаков М. Великий канцлер... — С. 362.
- ²⁷ Лакшин В. Указ. соч. — С. 425.
- ²⁸ Бахтин М. М. К методологии литературоведения // Контекст-1974 — М.: Наука, 1975. — С. 203.

ЕЩЕ ОДНО ИЗМЕРЕНИЕ В ПЬЕСЕ М.БУЛГАКОВА «БАТУМ»: сфера автора-повествователя

...какова будет участь пьесы. Погадайте.
На нее положено много труда.

М.А.Булгаков—В.Я.Вилежину¹
14.07.1939

...Пьесы нельзя ни ставить, ни публиковать...
Дневник Елены Булгаковой²
17 августа 1939

В терминах теории автора *главное* содержание пьесы (т. е. драматический конфликт, поступки героев) распределяется между *вторичными* субъектами речи, а *неглавное* принадлежит *первичному* субъекту речи, т. е. *основному* субъекту авторского сознания. Поскольку ключевая функция первичного субъекта речи в пьесе — вводить в действие героев и сообщать об обстоятельствах их действий, то он оказывается сродни повествователю в прозе, и мы вправе называть его *втором-повествователем*. Незаметный в своем и без того скромном (курсивном или петитном) тексте, автор-повествователь несопоставимо ближе к итоговому авторскому сознанию и более непосредственно его выражает, чем все объектные герои-персонажи. Иначе говоря — он обладает в тексте повышенной и наиболее емкой *субъектной значимостью*. Но при этом, а вернее (ввиду *родовой* специфики пьесы) **ИМЕННО ПОЭТОМУ**, — на театре его речевая зона полностью исчезает либо растворяется в игре.

Напомнить об этих, казалось бы, тривиальных положениях оказывается совершенно необходимым для дальнейшего разговора о пьесе «Батум».

После первой публикации в 1988 г., т. е. через 49 лет, как пьеса была написана, осмысление ее шло от публицистических высказываний³ к попыткам проникнуть в авторский замысел⁴. Однако разговор о ней пока не выходит за пределы *главного* содержания. Мы же обратимся к остающейся без внимания речевой зоне *первичного* субъекта авторского сознания. (О роли *повествовательных* элементов в другой пьесе Булгакова см.: Петров В.Б. Внедраматургические элементы в трагикомедии М.А.Булгакова «Бег» // Филологические науки. — 1988. — № 1. — С. 66—69.)

1. НАЗВАНИЕ ПЬЕСЫ. СЮЖЕТ БАТУМА В ТЕКСТЕ АВТОРА-ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ

— ...Нужно уяснить причины батумских явлений. Ведь они имеют какой-нибудь корень.

*Действие второе. Картина четвертая*⁵

Известно, что с первоначальным названием «Пастырь» Булгаков расстанется только 22 июля 1939 г., т. е. за два дня до завершения пьесы, назвав ее «Батум»⁶. Что при этом изменилось?

Само по себе имя «Пастырь», как реальная партийная кличка, удостоверяло подлинность главного героя и привязанность его к изображенным событиям, но оно же освящало этого героя древнейшей мифопоэтической традицией. Правда, в разных мифологиях это имя функционировало неоднозначно, и в ходе пьесы разные герои в своем отношении к центральному персонажу актуализируют разные значения имени Пастырь⁷, но, ввиду того, что это мнения ВТОРИЧНЫХ субъектов речи, ни одно из них не может претендовать на полноту и окончательность.

Однако, если пьеса НАЗВАНА «Пастырь», т. е. если это имя входит в речевую зону *автора-повествователя*, то статус имени сразу меняется: во-первых, оно авторитетно и непреложно выдвигает героя на первый план содержания и, во-вторых, из всех возможных смыслов оно автоматически приобретает один-единственный смысл, совпадающий с новым символом эпохи: Пастырь = вождь. Этого, к счастью, не произошло.

Название «Батум» локализовало изображенные события в пространстве и времени, привязав их именно к Батуму 1901—1904 гг., открывая, кстати, возможности для многообразных трактовок имени Пастырь. Но особенно важно то, что образ Батума приобретает самостоятельное значение: он оказывается предметом внимания ВСЕХ героев пьесы и выдвинут на первый план в тексте *автора-повествователя*: из названия следует, что пьеса «Батум» прежде всего — о Батуме.

Образ *маленького городка* на юге Российской империи предстает как центр нескольких концентрических окружностей, и сюжет Батума в тексте автора-повествователя фиксирует их иррадиацию, захватывающую в итоге всю Россию. Батум — это место действия и возвращения главного героя, точка приложения его намерений и энергии, но одновременно и вектор движения и намерений, контрмер (как выяснится, совершенно неадекватных), других персонажей: *Большой зал ТИФЛИССКОЙ духовной семинарии* → БАТУМ; *Кабинет КУТАЙСКОГО военного губернатора* → БАТУМ; БАТУМ → *Часть*

тюремного двора [в КУТАИСИ]; Кабинет Николая II во дворце в ПЕТЕРГОФЕ → ОПЯТЬ БАТУМ. Основное действие начинается в Батуме, постоянно с Батумом связывается и, наконец, Батумом завершается.

Внутри пространства Батума есть свое движение: от *комнаты в домике Сильвестра* → к *цеху на заводе* → к *широкой улице* → к *квартире рабочего Дариспана* → наконец, *Опять в домике Сильвестра*. Та же пространственная модель: от локально фиксированной точки идет расширение до максимально возможного, а затем происходит сужение до той же точки с мотивом ВОЗВРАЩЕНИЯ (усиленного заключительными словами героев пьесы: «— Вернулся?.. — Вернулся!»). История, таким образом, движется по кругу (или кто-то водит ее по кругу?). В какой мере это подтверждается во временных характеристиках Батума?

Историческое время событий, о котором говорится в тексте повествователя сначала в *общем* виде, разворачивается (как и положено истории) последовательно, хотя и прерывисто, на протяжении нескольких лет: «Действие происходит в прологе — в 1898 году, а в остальных картинах — в годы 1901—1904». Затем, по ходу пьесы, это время более конкретизируется: *Прошло три года. — ноябрьский вечер — Прошло около месяца. Ночь. — Стрелка стоит у двенадцати. — Прошло два месяца. Начало марта. — Через сутки. Мартовский день. — Мартовское утро. — Апрельская ночь. — Прошло более года. Жаркий летний день. — Летний день. — Зимний вечер*. Помимо отсчета календарных (исторических) лет, месяцев, дней, здесь проступает иная модель времени: независимо от количества истекших лет, происходит естественная смена времен года, совершающих свой круг (*осень — зима — весна — лето — зима*). Кроме того, столь же самостоятельно вершится еще один круг — суточный, так как — опять же независимо от лет, месяцев, дней — основная канва событий пьесы окольцовывается ВЕЧЕРОМ (от *ноябрьского вечера* в начале до *зимнего вечера* в конце). Значит, для автора-повествователя важны не только эпизоды истории, составляющие событийный сюжет пьесы. Сами эти исторические события, завершившиеся возвращением на круги своя, он осмысливает как сменяемость *зимы летом и лета — снова зимой*, а также как смену *вечера днем и дня — вечером*, т. е. события эти столь же независимы от людей, как ход природы и само движение планет. Таким образом, хронотоп Батума в тексте повествователя зафиксировал пройденность некоего круга.

Что же произошло в Батуме и каков *корень батумских явлений* в представлении автора-повествователя? Если судить по его прямооценочным характеристикам, то, в отличие от реального Батума, этого поистине райского уголка, — погода в булгаковском Батуме преимущественно плохая, причем холод, ненастье окольцовывают все происходящее: *ненастный ноябрьский вечер*. — *Слышен с моря шторм*. — *Серенькое мартовское утро*. — *Зимний вечер*. *С моря слышен шторм*. — *сквозь вой непогоды* (о *Жарком летнем дне* и *Летнем дне* еще будет сказано особо). Во времени действия героев решительно преобладают *вечер* или *ночь*⁸, так что освещение представляет собой либо островок искусственного света в окружении *тьмы* и холода (висячая лампа — *комната освещенная — лампа с зеленым абажуром*), либо *пламя огня*. В силу своей развернутости, сюжет *огня* требует особого внимания:

В печке ОГОНЬ. У ОГНЯ — Наташа. — возвращается к печке, мешает УГЛИ. — Наташа шевелит ДОГОРАЮЩИЕ УГЛИ. — Наташа открывает печку, свет начинает уходить. — Наташа (бросается к окну, отодвигает занавеску; в окне дальнее ЗАРЕВО). — Указав в окно, где ЗАРЕВО уже стоит до полнеба. — Наполовину ВЫГОРЕВШИЙ цех на заводе в Батуме. — Из темноты — ОГОНЬ в печке.

Сюжет *огня* в тексте повествователя хорошо корреспондирует с пространственной моделью Батума (кольцевая композиция и тоже сначала все большее расширение пространства, охваченного огнем, достигающее апогея — *полнеба*, а затем — сужение, возвращение к первоначальному, усмирённому, состоянию — *огонь в печке*). Снова наблюдается пройденность круга. Кем же пройденного?

И *шторм на море*, и *вой непогоды*, и *зимний холод*, и *огонь*, охвативший *полнеба*, и *тьма ночи* — все это различные состояния природы и самой вселенной. Сосредоточив действие этих стихий, этих высших сил в хронотопе *маленького городка* (а впечатление *малости* исходного пространства еще усилено *малостью домика* Сильвестра), автор-повествователь сообщил происходящим в Батуме событиям еще одно измерение — бытийное, т. е. масштаб, недоступный рациональному, причинно-следственному (берлиозовскому) мышлению и «уяснению» явлений. Например, в речи *героев* несколько раз упоминается о *шести тысячах* человек, тогда как в тексте *повествователя* нет цифр и тем самым передано впечатление гораздо большего количества людей, чем может вместить в себя маленький городок: *Чувствуется, что и цех и двор ЗАЛИТЫ ГРОМАДНЕЙШЕЙ ТОЛПОЙ* (ее самое не видно) — *Толпа ЗАКРИЧАЛА СТРАШНО* — *А издали слышится приближаю-*

щийся ШУМ ГРОМАДНЕЙШЕЙ ТОЛПЫ — Толпа подходит с ТЯЖКИМ ГУЛОМ. Закулисная толпа предстает как еще одна стихия. Текст автора-повествователя, таким образом, придает пьесе эпическое звучание. Тут вступают в действие законы не зрелищного искусства, а литературы, апеллирующей к воображению читателя⁹.

Если жандармский полковник Трейниц считает, что ему «лично корни батумских явлений уже ясны... По моим сведениям, в Батуме сейчас работает целая группа агитаторов во главе с Пастырем», — то из текста *повествователя* следует, что произошло нечто иное: В САМОМ МИРОЗДАНИИ ТЬМА И ХОЛОД ВОЗОБЛАДАЛИ НАД СВЕТОМ И ТЕПЛОМ, взяли над ними верх¹⁰, накрыли собою Батум — и ноябрьским вечером¹¹ 1901 года исторгли из себя исполнителя своей воли, обернувшись главным персонажем: «ГОЛОВА ЕГО ОБМОТАНА БАШЛЫКОМ, БАШЛЫК НАДВИНУТ НА ЛИЦО».

II. СЮЖЕТ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ТЕКСТЕ АВТОРА-ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ

...На днях во время бессонницы было мне видение. А именно: появился Петр I и многозначительно сказал:

— Время подобно железу горящему, которое ежели остынет...

А вслед за ним пожаловал и современник Шекспира Вебстер и то же самое подтвердил:

— Strike while the iron is hot!

Да! Это ясно: ковать, ковать железо, пока горячо. Пишите. Пишите!

М.А.Булгаков—И.О.Дунаевскому¹²
26 января 1939

Пастырь. В основном сюжете пьесы главный герой возник из *вечерней тьмы*. Между второй и первой картинами «Прошло три года». Картина первая заканчивается тем, что герой «Окидывает взглядом стены. Потом швыряет клочки билета и выходит. ТЕМНО». Значит, *три года* назад герой погрузился во тьму и в течение всего истекшего времени в ней пребывал, что в основном тексте вскоре подтвердится словами Трейница: «Они отнеслись неряшливо к этому лицу, плохо взяли его в подследку, и он ушел в ПОДПОЛЬЕ». С точки зрения театра, «Темно» — сигнал для осветителей сцены (конец картины), в *читательском* же восприятии это опознавательный знак героя, его атрибут. Так, едва успев представиться Наташе, главный герой вновь уходит *во тьму*: Сильвестр ведет

его в ТЕМНУЮ комнату. Далее — герой в ТЕМНОЙ комнате Сильвестр, выходя из ТЕМНОЙ комнаты, дверь, ведущую в нее, оставляет приоткрытой (возможно, для того, чтобы герой постепенно привыкал к свету?). Картина вторая длится, а тем временем он сидит в *темноте* и вдруг подает оттуда голос... В конце этой же картины, как только герой заговорил, СВЕТ начинает УХОДИТЬ, последняя его фраза: «чтобы организовать и поднять батумских рабочих на борьбу», — вообще всех героев погружает во тьму: ТЕМНО.

Стык между картинами второй и третьей аналогичен: от ТЕМНО к НОЧИ, а интервал между ними — «около месяца» означает ТЕМНОЕ время активности героя в Батуме. Освещение демонстрации — СЕРЕНЬКОЕ утро. Наконец, обыск и арест произойдут НОЧЬЮ, завершившись той же ремаркой: ТЕМНО. Поистине — темный Пастыр¹³. Дальше — особенно любопытно: после ареста главного героя подряд идут две картины в ином температурном режиме и в ином освещении (*Жаркий летний день* — в Кутаиси и *Летний день* — в Петергофе). Значит, в то время как герой упрятан за решетку, т. е. в локально ограниченную тьму как прирожденную ему среду, устанавливается лето и светит солнце. Таковы законы смены времен года в художественном мире, созданном Булгаковым. [Попутно: находясь в тюрьме, герой оказывается источником хаоса (шум, крик, грохот). Но стоит ему выйти из тюрьмы (под «охраной двух надзирателей), как «Тюрьма затихает... Тюрьма молчит».] В конце, как только он оказывается на воле (побег из ссылки), тьма и холод снова объемлют Батум. Из ТЕМНОТЫ — огонь в печке. Зимний вечер. Шторм на море... вой непогоды.

От героя исходит опасность для окружающих: его голос или внезапное появление пугающи и для его друзей (Порфирий), и для врагов, которым он дважды ГРОЗИТ в минуты своего поражения. Слово ГРОЗИТ (от *гроза*) в повествовательном тексте имеет отношение еще к одному атрибуту героя, включающему его в сюжет огня — от зажженной спички до зарева, т. е. огня как поджога: *оставишись один, закуривает; В темной комнате на мгновение вспыхнула спичка, погасла; указав в окно, где зарево уже стоит до полнеба; выбрасывает во двор пачечку... Бросает пачечку.* Провоцирующая роль героя получает метафорический смысл в тексте персонажей: «Из-за него все ЗАГОРЕЛОСЬ».

Положение героя в пространстве. Герой не привязан ни к какому месту¹⁴ ни в Батуме, ни вне его (в речах различных персонажей этот мотив широко развивается). В то же время,

когда пространственная позиция героя зафиксирована, подчеркивается *прижатость* его к земле. На протяжении картины 7 он СИДИТ, постоянно оказываясь уровнем НИЖЕ остальных персонажей (которые будут то входить, то выходить). Только в момент обыска он встанет, затем снова садится — и так остается вплоть до последних реплик. В картине 8 герой тоже СИДИТ, правда в переносном смысле (за решеткой). А когда его выводят из тюрьмы, он опять же оказывается НИЖЕ уровня заключенных и других героев: его ведут к ПОДВОРОТНЕ. В картине 10, едва войдя в домик Сильвестра, он САДИТСЯ НА ПОЛ, греет руки у огня. Из такого положения СНИЗУ он и рассказывает Наташе и Порфирию, как ПРОВАЛИЛСЯ В ПРОРУБЬ, выбрался, пошел на огонек, вошел и ПРЯМО ЛЕГ НА ПОЛ... сняли с меня все и тулупом покрыли... заснул, проспал 15 часов... И с тех пор ни разу не кашлянул. Какой-то граничащий с чудом случай. Так в тексте автора-повествователя возникает, развивается, а затем в речи героя завершается мотив тяги к земле, мнимой смерти и возрождения через пересечение границы НИЗА, повторного рождения, при котором хилый с детства человек обретает новое тело и сверхчеловеческие способности¹⁵.

В продолжение почти всего действия в картине 10 герой ЛЕЖИТ НА ПОЛУ (чтобы его разглядеть, зрителям пришлось бы все время привставать и тянуть шеи), туда ему — СВЕРХУ ВНИЗ — подают еду и питье. Он, съев кусок и глотнув вина, ставит стакан и тарелку НА ПОЛ, кладет голову на край кушетки и замолкает. Дальнейшие реплики и действия других героев происходят на фоне спящего на полу Пастыря.

Итак, на языке пространственных отношений *верх/низ* герой принадлежит НИЖНЕМУ МИРУ, он НИЖЕ земного, НИЖЕ уровня обычных людей. Как известно, «на мистериальной сцене европейского средневековья»¹⁶ нижний мир соотносится с адом.

Одежда. Башлык, наряду с кавказской окрашенностью, синонимически родствен *видлоге* (юж.-слав.) — слову, которое входит в словарь «другой книжки» Рудого Панька, непосредственно соседствующий с «Ночью перед Рождеством», между прочим (что в объектном плане пьесы немаловажно), дважды процитированной в «Батуме»: «Черт месяц украл и спрятал его в карман» (кстати, *видлога* в этом словарики стоит рядом с *варенухой* — именем, которому Булгаков придал статус собственного). *Видлоге* и *башлыку* синонимичен КОБЕняк, созвучный еще одной, наиболее известной, подпольной кличке прототипа главного героя. Все эти синонимы обозначают одежду

в виде суконного колпака, с длинными лопастями или ушами, иногда для обмота (Вл.Даль). Такая одежда придает фигуре очертание *остроголовости*.

В последней картине пьесы герой появляется в *солдатской шинели* и *фуражке*, что со временем станет привычной формой вождя народов, а здесь, вместе с остроголовым *башлыком*, включается в череду переодеваний (ряжений) героя с намеком на «нечисть» (*шишига, солдат*): из-за одежды не признают героя даже его друзья («Н а т а ш а . Солдат, не солдат... чужой», — а Порфирий по существу принимает его за привидение, или пришельца с того света). И в первой, и в последней сцене встречи с главным героем трижды звучит вопрос Порфирия: «Кто вы такой?» — повторенный, таким образом, **ШЕСТЬ** раз¹⁷. Невозможность идентификации героя связана с размытостью его внешнего облика из-за чуждости одежды или темноты.

Перечень действующих лиц. Его открывает имя главного героя. Не странно ли? Пьеса говорит о реальных исторических событиях, а между тем ни в Тифлисе 1898 г., ни в Батуме 1901—1904 гг. не было человека с именем Сталин (партийная кличка с 1913 г.). Если бы пьеса была разрешена, со сцены прозвучало бы много разных имен героя, кроме этого. Но ПРИ ЧТЕНИИ именно оно неотступно стоит перед глазами, будучи повторенным в тексте *автора-повествователя* 229 раз (!).

Большая часть применения этого имени, конечно, относится к указаниям на говорящего. Но поскольку героем является *молодой* Сталин, то все время происходит двойная абберация его речи — и от сопоставления двух эпох, и от взаимоналожения их до неразличимости (отсюда прежде всего — те *двойные* смысловые эффекты, на которые как на характерный прием обратил внимание А.Смелянский⁴).

Меньшая, но не менее существенная часть упоминаний этого имени входит в корпус *ремарок*, привнося особенно важный смысл в *авторскую* оценку героя:

Жандарм ШАРИТ В КАРМАНАХ СТАЛИНСКОГО ПАЛЬТО; Жандарм становится ПОЗАДИ СТАЛИНА, Сталин (появляется В ОКНЕ ЗА РЕШЕТКОЙ); Сталин (приближает лицо к РЕШЕТКЕ, ВЗЯВШИСЬ ЗА НЕЕ обеими руками); В это время выходит из тюрьмы Сталин В СОПРОВОЖДЕНИИ ДВУХ НАДЗИРАТЕЛЕЙ; один из надзирателей ВЫНИМАЕТ РЕВОЛЬВЕР, становится СЗАДИ СТАЛИНА. Сталин (идет к ПОДВОРОТНЕ); Когда Сталин равняется с первым надзирателем, лицо того искажается; (УДАРЯЕТ НОЖНАМИ ШАШКИ Сталина); Сталин ВЗДРАГИВАЕТ, идет дальше. Второй надзиратель УДАРЯЕТ Сталина НОЖНАМИ, Сталин поднимает руки

и скрещивает их над головой, так, ЧТОБЫ ОГРАДИТЬ ЕЕ ОТ УДАРОВ. Идет. Каждый из надзирателей, с которым он равняется, НО-РОВИТ ЕГО УДАРИТЬ хоть раз; Сталин (доходит до ворот, поворачивается, КРИЧИТ); ТЮРЬМА МОЛЧИТ.

При ЧТЕНИИ пьесы слово *повествователя* относит все происходящее не к Пастырю, не к товарищу Сосо, не к Иосифу Джугашвили, а — прямым текстом — к Сталину: это его общаривают, арестовывают, ведут под дулом револьвера, прогоняют сквозь строй, сажают в тюрьму за все им содеянное. Нетрудно вообразить, как воспринимал фрагменты *авторского* текста «первый читатель» страны — не глазами даже, а вздрагивающей от страха спиной¹⁸.

Итак, если объектный план пьесы включает речи персонажей драмы и исторические эпизоды, представленные в *двойном освещении*, то субъектный план как носитель эпического мироотношения сообщает тексту *бытийное* измерение, в котором *авторский* голос противоборствует Сатане (соответствуя роли Архистратига МИХАИЛА): здесь постигается духовный смысл ЗЛА, и в этом измерении, в котором НИЧТО НЕ ИСЧЕЗАЕТ И ВСЁ УЖЕ ЕСТЬ, определяется ВИНА носителя Зла и вершится РАСПЛАТА.

Одним из стимулов нашей работы была мысль о доверии писателю. Перефразируя Тютчева:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам ДОВЕРИЕ дается,
Как нам дается благодать...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Булгаков М. Письма: Жизнеописание в документах. — М., 1989. — С. 470.

² Дневник Елены Булгаковой. — М., 1990. — С. 279.

³ Чудакова М. Первая и последняя попытка: Пьеса М.Булгакова о Сталине // Современная драматургия. — 1988. — № 5

⁴ Смелянский А. Уход: Булгаков. Сталин. «Ватум» — М., 1988. — С. 41—47. (Б-ка «Огонек», № 49.)

⁵ Здесь и далее цит. по изд.: Булгаков М. Ватум // Современная драматургия. — 1988. — № 5. — С. 220—243

⁶ Дневник Е.Булгаковой... — С. 273.

⁷ См.: в Ветхом Завете — в скотоводческих традициях — Пастырь — Бог (Пс. 79, 2), патриарх, мессия, но есть и дурные пастыри (Иезекииль, 34, 1—34); в земледельческих традициях Пастырь — дикий кочевник, разбойник (Быт. 46, 34); в Новом Завете — Пастырь добрый, кото-

рый, в отличие от вора, разбойника, наемника, «полагает жизнь свою за овец» (Ио., 10, 11); у древних славян — Пастырь-оборотень, который ближе к природе и животному миру, чем к культуре и человечеству (Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. № 222). Ср. в «Батуме»: «ваши батумские почему-то прозвали меня Пастырем. А за что, я не знаю. Может быть, потому, что я учился в духовной семинарии, а может быть, и по каким-то другим причинам»; «группа агитаторов во главе с Пастырем» — «Пастырем? Это еще кто?» — «это некий Иосиф Джугашвили»; «царя не будет. И ты всю Аджарию освободишь»; «если я начну по дворам ходить и говорить — худо живете, худо живете, — меня, понимаешь ли, в цепи закуют»; «Он, ваше величество, крестьянин только по сословию, землепашеством не занимался. Он проходил курс духовной семинарии в Тифлисе» — «Срам!»; «вышел и прямо лег на пол... а они сняли с меня всё и тулупом покрыли».

⁸ О черном, темноте, мраке как таинственном, страшном, враждебном человеку см.: Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. — М., 1994. — Т. I. — С. 99, 100 и др.

⁹ Ср. также разговор М.Булгакова с В.Немировичем-Данченко: «— Самая сильная картина — демонстрация. Только вот рота... (тут следует длинный разговор, что делать с ротой). Миша: — А рота совсем не должна быть на сцене. Мимическая сцена (NB! — Д.Ч.)» // Дневник Е.Булгаковой... — С. 275.

¹⁰ Ср.: «Поклоняясь стихийным божествам, человек одни и те же явления различал по мере их участия в создании и разрушении мировой жизни, по степени ближайшей или отдаленнейшей связи их с элементами света и тепла» (Афанасьев А. Поэтические воззрения славян... — Т. I. — С. 112.).

¹¹ Ср.: «В ноябре Зима уже "встает на ноги", нечистая сила выходит из пропастей ада и своим появлением производит холод, метели, вьюги» (Там же. — С. 108).

¹² Булгаков М. Письма... — С. 462.

¹³ Ср.: В духовных сочинениях дьявол именуется «князем тьмы» (Афанасьев А. Поэтические воззрения славян... — Т. I. — С. 99.).

¹⁴ Ср.: «...нечистая сила, по русскому поверью, не знает семейных уз, этих единственных форм, которые у племен патриархальных поддерживали и воспитывали нравственные отношения, она блуждает по свету, не имея мирного пристанища» (Там же. — С. 102).

¹⁵ См.: Фрэзер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом Завете. — М., 1985. — С. 241—243.

¹⁶ Иванов В. В. Верх и низ // Мифы народов мира: В 2 т. — М., 1980. — Т. I. — С. 234.

¹⁷ Число 6 встретится также два раза непосредственно в словах Порфирия: «А он меня допрашивал ШЕСТЬ раз! ШЕСТЬ ночей я коверкал фамилию Джугашвили и твердил одно и то же: не знаю, не знаю, не знаю такого!». Другой случай тройного использования числа 6 связан с исчислением толпы: «Тысяч пять, а то и все ШЕСТЬ» (Полицмейстер); «ШЕСТИтысячная толпа рабочих» (Министр); «ШЕСТИтысячная толпа» (Николай). Оба случая связаны с именованием — или главного

героя, или толпы, им возбужденной, указывая на «звериное число» — 666 (Откровение св Иоанна 13, 18)

¹⁸ Булгаков вместе с актерами и близкими ждал решения сверху, но, в отличие от них всех, — *не об участии пьесы*, чему есть ряд свидетельств: акварельная афиша («ДРУГИХ Я НЕ УВИЖУ»); телеграмма вдогонку поезду («Елена Сергеевна с ужасом, не прошедшим за тридцать лет, говорила нам, что он сказал это, побледнев, в ту же секунду, как раздался этот странный возглас, — БУДТО ОН ВСЕ ВРЕМЯ ЖДАЛ ЕГО») [Чудакова М. Указ. соч. — С 205, 218]; наконец, запись от 15 августа — о возвращении домой. «Миша не позволил зажечь свет горели свечи. Он ходил по квартире, потирал руки и говорил, — ПОКОЙНИКОМ ПАХНЕТ. Может быть, это покойная пьеса?» (Дневник Е Булгаковой. — С 277). Последняя фраза, конечно, жены Булгаков знал, о ком говорил, знал, за что заплатит жизнью.

Н.Г.Медведева

О СТАТУСЕ ПЕРСОНАЖА В ПРОЗЕ Л.ПЕТРУШЕВСКОЙ

«Действующие лица» многих произведений писательницы в сущности бездейтельны и занимают позицию пассивного претерпевания судьбы, расставляющей им «сети и ловушки». Героиня одноименного рассказа «несамостоятельна» («самостоятельный — это тот, кто стоит сам»¹, — объясняют ей). Лину из рассказа «Два царства» «вели на сильных наркотиках, и она плавала, как в тумане». «Западня захлопывалась, как она захлопывается за нами ежедневно, но иногда еще сверху падало бревно, и <...> все расползались, раздавленные» («Время ночь»). Петрушевская воспроизводит ситуации бытовые, но в то же время предельно трагические: смерть, смертельная болезнь, «изолированный бокс» онкологической клиники, суицид и т. д. Поэтому так часты риторические вопросы типа: «Кто скажет, как живет тихая, пьющая женщина.», «А кто ответит за невинные слезы Веры Петровны...». Героини Петрушевской, от обычных городских жительниц до «суицидниц» и «безумиц», погружены в хаос материального мира; в их сознании, как правило, отсутствует представление о Творце, провидении, о всем том, что выше человека. Отсюда — безысходность страдания, типичная для репродуцированного в этой «жесткой» прозе мира, и связанная с этим сложность определения

авторской позиции, которая может быть уточнена и конкретизирована в ходе анализа отношений между автором и героем.

Жизненный хаос, в который брошены персонажи, нередко структурируется на уровне архетипов. Жизнь многих героинь — бессознательное проигрыванию мифологических схем, детерминирующих события и поступки и становящихся судьбой. Об этом говорят названия «По дороге бога Эроса», «Теща Эдипа», «Бог Посейдон», «Медея» и др.

В повести «Время ночь» архетип греческой трагедии становится основой повествования. Не решаясь из-за внука забрать старуху-мать из интерната для психохроников, Анна Андриановна ощущает себя преступницей и попадает в подлинно трагическую ситуацию выбора между равновеликими, но противоположными интересами. «Трагедия — это ситуация, лишенная стратегии выигрывания, — пишет Ст.Лем, — тем не менее остается выбор между различными "стратегиями поражения"»². Благодаря некоторым сюжетным характеристикам в образе героини-рассказчицы просвечивают черты (еврипидовской) Клитемнестры: к дочери Алене (= Электре) ее притягивает внук; недавно вернувшийся после долгого отсутствия сын «убивает» ее, подобно Оресту («ел мой мозг и пил мою кровь»).

Как в настоящей греческой трагедии, события не воспроизводятся «на сцене» — о них рассказывают. В финале повести Анна Андриановна остается в полном одиночестве, подобно тому как «эксодом заканчивается всякая греческая драма. Сцена обязательно становится пустой. Ее покидают и актеры и хор»³. Однако, сохраняя структуру трагедии, Петрушевская «опустошает» ее: исчезает созидательная сторона, в которой смерть протагониста оказывалась искупительной жертвой. Исходный момент трагического конфликта — борьба света и мрака — также оказывается элиминированным. Об этом свидетельствует, в частности, название повести, однозначно сместившее акценты и заставляющее вспомнить евангельское «время тьмы».

Проблематика греческой трагедии в сознании среднего человека ассоциируется прежде всего с идеей рока, воздаяния, мести потомкам за вину предков. Этот мотив без труда обнаруживается в повести. По сути дела, здесь излагается история не одной Анны Андриановны, а рода, четырех поколений одной семьи. Жизнь строится по циклической модели: рассказчица усваивает стереотип поведения, характерный в прошлом для ее матери, а далее последует дочь Алена, за нею — Катя-«приблудная». «Мсть за все наши деяния настигает нас в конце, когда мы такие убогие, что кому тут мстить?» — размышляет она.

Идея рока материализована в повести в образе соседки Нюры, по ночам долбящей кости для супа, что воспринимается рассказчицей как «удары судьбы». При этом существенно также имя соседки — простонародный вариант «Анны», обозначающий тот смысловой предел, на который проецируется образ героини в его «бытовой» ипостаси (о второй, «духовной», мы скажем чуть ниже).

Еще более важной для повести оказывается глубинная семантика мифа. «Миф ясно передает образ умерщвления и съедания. Старое умерщвляется молодым, молодое — старым; и то и другое съедается <...> не-тотема убивают и съедают, и он становится опять тотемом, и этого тотема убивают и съедают не-тотемы, и он становится опять не-тотемом»⁴, — пишет О.М.Фрейденберг. Точно так же «дети» в повести Петрушевской метафорически убивают мать: «Андрей ел мою селедку, мою картошку, мой черный хлеб, пил мой чай, придя из колонии, опять, как раньше, ел мой мозг и пил мою кровь, весь слепленный из моей пищи».

Трагедийный архетип присутствует не только в кругозоре автора, но и в кругозоре рассказчицы, хотя и по-иному. Анна Андриановна — человек пишущий. Ее причастность к высокой сфере искусства проскальзывает в ее речи: «свидание Анны Карениной о сыном», «сон разума», «выдавливал из себя раба» и т. д. (как правило, эти формулы ею шаблонизируются, становясь трафаретным обозначением бытовых ситуаций). Поэтому она, в отличие от многих других героинь Петрушевской, ощущает свою жизнь как проигрывание определенной роли, но не Клитемнестры. Гордясь сходством своего имени с именем «гениальной», рассказчица представляет себя: поэт Анна. При этом в тексте, кроме Анны, упоминается еще и Марина. Следует предположить, что жизненная судьба героини ориентирована не столько на образ Ахматовой (как полагает она сама), сколько на житейскую биографию Цветаевой, на трагическую несовместимость «быта» и «бытия». Это можно считать тем вторым, духовным полюсом, к которому тяготеет личность героини, благодаря именованию разворачивающаяся в смысловых пределах между «Анной» и «Нюрой».

Анна Андриановна не только определяет жизнь как «трагедию, трагедию!», но и сама творит этот жанр. Однако трагедия приобретает фарсовые черты, а цветаевский «архетип» профанируется, как и стихи Ахматовой: «Мать в маразме, сын в тюрьме, помолитесь обо мне». В сознании героини происходит своеобразное замещение, по сути своей мифологическое: Андрей, отсидевший несколько лет за пьяную драку, превра-

щается в «сына-диссидента в тюрьме по ложному обвинению», дочь с мужем и ребенком — в Святое семейство. Все это свидетельствует о неразличении сакрального и профанного, об отсутствии ценностных критериев. Особенно показателен пример творчества самой Анны Андриановны: «Страшная темная сила, слепая безумная страсть — в ноги любимого сына вроде блудного сына упасть, стихи». Лишь по ночам она обращается к тому, кто не назван в этих стихах: «Мое время, ночь, свидание со звездами и с Богом, время разговора, все записываю». Однако слово героини монологично, и вопль богооставленности остается без ответа. Мифологическое (т. е. дохристианское) сознание заводит героиню в трагический тупик. Создавая текст своей жизни, она лишь «все записывает», не в силах ни изменить, ни принять судьбу, т. е. роль ее остается пассивной, объектной.

Повесть «Свой круг» также строится как монолог. Трагедийных реминисценций здесь гораздо меньше (пожалуй, только мотив слепоты/зрячести); представление же о жизни как сценической игре реализовано более развернуто (ср. также название еще одного рассказа — «Жизнь это театр»).

Игровое поведение характерно для всех действующих лиц «Своего круга», поэтому в нем все время повторяются слова «спектакль», «моя роль», «коронный номер программы» и т. п. Даже человека постороннего, попавшего на сценический «круг» случайно, здесь оценивают по параметрам «роли», а не сути: «Весь вечер у нас прошел в социологических исследованиях образа Валеры», но в результате, как замечает рассказчица, тот остается «ускользающим, непознанным». «Все <...> знали, что Жора все играет со студенческих лет в бонвивана и распутника, а на самом деле он ночами пишет кандидатскую диссертацию для своей жены и встает к своим трем детям, и только по пятницам он набрасывает на себя львиную шкуру и ухаживает за дамами». Однако это знание оказывается несущественным, «актеры» предпочитают не снимать масок, а истинная жизнь мало кого интересует: «Ленки Марчукайте давно не было и в помине, говорят, она ходила где-то с затынутой теплым платком грудью, кто-то ее видел в метро после рождения мертвого ребенка...».

Рассказчица представляет собой исключение из правил. Поскольку текст «драмы» организован ее точкой зрения, жанр должен соотноситься ею с жизненной правдой, с драмой самой жизни, у которой уже другой Автор. В самохарактеристике героини постоянно акцентируется ее проницательность: «Я, по своему обыкновению, сказала истинную правду», «...поняла,

что попала в самую точку», «Коля с Маришей тихо переговаривались, я знаю о чем» и т. д. Даже начав слепнуть физически, она видит истинную суть Сержа: «хрустальный стакан» на деле — «человек в целом малоромантический, человек сухой, циничный и недоверчивый».

В отличие от повести «Время ночь», рассказчица в «Своем круге» безымянна. Еще более существенно необычное для этой субъектной формы расширение кругозора повествующего: «...это будет нескоро, через восемь лет, а Алеша за эти годы успеет набрать сил <...> Так бы он после моей смерти пошел по интернатам <...> Но я <...> Так я все рассчитала, и так оно и будет».

В первой части повести преобладает фиксация событий, рассказчица выполняет традиционную функцию хроникера; однако в имитации устного высказывания обращает на себя внимание нарочито рваная композиция: «Теперь она моя родственница, можете себе представить, но об этом впереди <...> но об этом после. Значит, вначале было так <...> Но это было еще до того, как...». Несмотря на то, что эта особенность внешне мотивирована («У меня все как-то перепуталось в памяти в связи с последними событиями в моей жизни»), возникает ощущение несоответствия между пассивной ролью наблюдателя-хроникера и характером текста, за которым угадывается активная воля, имеющая свое представление о логике событий. Рассказчица представляет их участников: «Серж у нас неприкосновенность, он наша гордость и величина», «Андрей-стукач», «Мариша — наше божество», «христианин Зильберман», «Ленка Марчукайте, девка очень красивая <...> аферистка». Извлеченные из текста, эти характеристики выглядят как своего рода театральная афиша, список действующих лиц пьесы. В таком случае, функция рассказчицы вновь раздваивается. Ее роль — «с боку припека», посторонний наблюдатель и повествователь; с другой стороны, разыгрываемая участниками «круга» пьеса пишется с ее точки зрения, и в центре оказывается ее собственный жизненный сюжет. В принципе возможен, получи кто-нибудь еще право голоса, и любой другой вариант, поскольку в жизни каждого своя драма: мертвый ребенок Ленки Марчукайте, гибель отца Мариши (и тут же еще один потенциальный микросюжет о его «другой семье» и «большом печальном опыте»), развод Мариши и Сержа и пр. Любой из них при определенном повороте сценического круга мог оказаться перед глазами публики. Таким образом, рассказчица не только совмещает (кроме нарративной) функции

персонажа и зрителя, но начинает претендовать на статус автора пьесы.

Как и Анна Андриановна, она оказывается в безвыходном тупике: страшную правду жизни невозможно принять («...я представляла себе, что такое вообще может произойти с человеком и начала думать, что это не моя мама, а моя мама где-то в другом месте»), но в то же время для нее очевидно, что это — правда. В такой запредельной ситуации обыденное сознание стремится подменить реальность иллюзией. Попытка примириться с происшедшим («Почва у нас в Люблине чистая и песчаная, родителей я сожгла <...> ничего страшного, все позади») обнаруживает свою иллюзорность перед перспективой близкой смерти самой героини, которая, начав слепнуть физически, внутренне прозревает «Моя роль была сыграна», — констатирует она. И здесь обнаруживается, что этого недостаточно. «Записав» текст пьесы, разыгранной в «своем кругу», героиня сочиняет новую пьесу для своего сына, тем из повествователя превращается в автора-творца.

Нарушение границы между героем и автором, во многом аналогичное описанному выше, встречается в других видах современного искусства. Так, классический кинематограф определялся «отсутствием зрителя в цепи развертывающихся перед ним же событий»⁵. Наблюдая из темноты зрительного зала за предложенной ему историей, он на время забывал «все прочие истории, которые, в принципе, тоже могут случиться, но произойдут не сейчас, не здесь, а в следующий раз — в другой картине другого режиссера». По наблюдениям киноведов, «эстетические попытки оживить зрителя встречаются, например, у Годара, критикующего базисную для кинематографа <...> позицию единственного привилегированного наблюдателя». «Сама мысль, что может развертываться только одна какая-то конкретная история — целостно, без вариантов, без ветвящихся контекстов», начинает казаться «кошунственной и безумной». В этом случае традиционное соотношение точек зрения нарушается, и зритель, персонажи и автор сходят со своих мест, начиная замещать друг друга. «Персонажи фильма в этом смысле подобны Буратино, протыкающему нарисованный на холсте (на экране) очаг, становящемуся "человеком" и потом навечно обреченному играть <...> самого себя в пьесе о своих собственных приключениях»⁶.

Применительно к прозе Петрушевской речь должна идти не просто о нарушении границ, а именно о новом статусе персонажа, который стремится вырваться из определенной ему роли — пассивного претерпевания судьбы. В произведениях

«жесткой» прозы вообще сюжет, предельно приближенный к «последним вопросам» бытия, входит в противоречие с необходимостью для героя быть личностью, утвердить свою субъектность. «Стать субъектом, обрести идентичность — это значит признаваться, вновь и вновь открывать в себе другого, переводить весь комплекс чувствований, поступков и событий жизни в речь, обращенную к другим»⁷, — пишет современный философ. В мире Петрушевской этого недостаточно.

Ни игровое поведение, свойственное окружающим, ни «замещение истории жизни временем письма» (В.Подорога) не спасают от участия в драме подлинной жизни; более того, судьба Ленки Марчукайте как бы подразумевает причинную обусловленность этой драмы (сексуальные игры, в которые та «играла с большим хладнокровием», заканчиваются неудачными родами). Если в общей игре положение рассказчицы маргинально, то в драме жизни ей достается полной мерой. В хронике пятничных сборищ незаметным поначалу пунктиром появляются упоминания трагических событий, кульминацией которых становится «та пятница». Не в силах смириться о судьбой, которая предстает ее сыну, героиня начинает «принимать свои меры». Смысл рассказа можно сформулировать словами Воланда: «Ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле?». Героиня, подобно Ивану Бездомному, уверена, что «сам человек и управляет», и пытается реализовать это представление в Алешином сценарии. Однако ее собственный опыт свидетельствует, что «управился» о нею «кто-то совсем другой». Попытка взять на себя функцию Бога — Автора самой жизни утопична, обречена на неудачу. «Свой круг» — это драма жизни, в которой отсутствует представление о ее Творце, и совмещение позиций рассказчицы и автора призвано зафиксировать тотальность и безысходность этой драмы.

В то же время в сознании персонажей Петрушевской еще сохраняются какие-то элементы «христианского архетипа», однако они профанируются, низводятся до бытового уровня. Так, в повести «Время ночь» неожиданный звонок в дверь комментируется фразой «явление Христа народу», стоящей в ряду таких же трафаретных фраз (утро стрелецкой казни и пр.). (Ср. также рассказ «Случай Богородицы».) Дружеские встречи в «своем кругу» и «ухаживание за дамами» происходят по пятницам, что мотивировано очевидными бытовыми причинами. В то же время «особое религиозное благоговение окружает пятничный день. Воздержание от пищи должно сопровождаться воздержанием брачным»⁸, — говорит Г.Федотов.

Поэтому и не наступает «воскресения» после Страстной пятницы в жизни героини. Пасха для людей ее «круга» — только повод собраться и погулять «с перспективой на всю ночь», а загробный мир — «свежий воздух и пластмассовые цветы». На наш взгляд, Петрушевская воспроизводит драму безрелигиозного сознания, что и определяет трагизм положения героя, бессильного стать автором.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее текст цитируется по изданию: Петрушевская Л. Собр. соч.: В 5 т. — Харьков; М., 1996.

² Лем С. Мифотворчество Т.Манна // Новый мир. — 1970. — № 6 — С. 239.

³ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 360.

⁴ Там же — С. 51.

^{5 6} См.: Лейдерман Ю. В поисках отсутствия // Искусство кино. — 1994. — № 12. — С. 19—21.

⁷ Подорога В. Выражение и смысл. — М., 1995. — С. 333.

⁸ Федотов Г. Стихи духовные. — М., 1994. — С. 91.

В.А.Лимерова

МИФОРИТУАЛЬНЫЙ СЦЕНАРИЙ СУДЬБЫ ГЕРОЯ В РАССКАЗЕ В.Т.ЧИСТАЛЕВА «ТРИПАН ВАСЬ»

Литературная судьба рассказа В.Т.Чисталева «Трипан Вась» (1929) неординарна. Написанный в самом разгаре развернувшейся советизации общества, он вызвал сильную негативную реакцию в официальной периодике, впрочем, спустя несколько лет названную этой же периодикой «вульгарно-социологической». За рассказом постепенно установилось реноме «психологического», повествующего о трудной судьбе коми крестьянина в голодные годы гражданской войны. Произошла как бы корреляция смысла произведения с требованием времени, и более оно уже не подвергалось ни литературной критике, ни серьезному анализу. Между тем, безыскусный, но по-настоящему обаятельный герой рассказа настолько не вписывается в галерею литературных образов социалистической прозы, что вызывает

неизменное удивление у думающего читателя. Вызывает удивление сам сюжет истории Трипан Вася, во внешней неприхотливости которой писатель увидел поэзию жизни и смерти, поэзию вечности.

В рассказе автор точно называет время действия — начало лета 1919 г. Однако было бы неправильно связывать описываемые события и поведение героя только с историческим моментом. Наоборот, мир, в котором пребывает герой, не имеет начала и конца, и в этом смысле — истории. Это мир земледельца, состоящий из бесчисленных и синхронных повторений природных циклов и фаз земледельческого труда.

Тем не менее указание на историческую дату происходящего не случайно. В рассказе как бы сосуществуют два типа времени: циклическое, земледельческое и линейное, историческое. Первое связано с традиционным мировосприятием героя, определяет особенности развертывания сюжета и передается пространственно-временной организацией рассказа. Существование второго, казалось бы, лишь обозначено, поскольку события, связанные с ним, не являются предметом непосредственного изображения, да и в художественных пределах произведения нет носителя такого восприятия времени. Но так же, как и циклическое, линейно-историческое время оцениваемо автором и играет важнейшую роль для раскрытия его ценностных представлений о мире. Оно, связанное с социальными катаклизмами и войной, фактически противопоставлено циклическому природному и трудовому времени и наделено силой, разрушающей вечный порядок земледельческого бытия.

Всю жизнь Трипан Вася трудится: «...расчищает пашни, луга, сеет хлеб, охотится, сплавляет лес», зная и отводя всему свое время. Но война лишает крестьянина возможности заниматься должным для него делом: эту весну Трипан Вася встречает без работников и лошади: «Старший сын его где-то в Красной Армии, а младший, семнадцатилетний, еще прошлой зимой... попал в плен к белым — в извозе захватили и его, и лошадь». «Да и зерно, если кем-то и было отложено с осени на семена, давно уже съедено, — замечает повествователь, — и во всей округе не найти и зернышка — как в какой-то голод вытерпишь»¹. Следовательно, из цепи взаимосвязанных земледельческих операций по вине военного (исторического) времени выпадает начальное и важнейшее звено — посев нового урожая, угрожая прервать общую устремленность трудового времени вперед.

В таком контексте действия главного героя (в голодную зиму он сохраняет немного семян и в начале лета, из последних

сил поднявшись на лодке в верховье реки к знакомому пальнику, засекает их) приобретают более глубокий, чем стремление обеспечить хлебом собственную семью, смысл. Смысл этот становится более ясным, если рассмотреть мотив тайны, явно присутствующий в рассказе и в значительной степени скрепляющий его части. В тайне от родных несколько месяцев хранит Вася семена ржи, скрывает от них истинную причину поездки на дальние луга: «Поеду! Пока еще вблизи не ставят сено, я, глядишь, хоть несколько возков там соберу», — объясняет он жене и дочери, рассчитывая на самом деле найти подходящее место для посева.

Наконец, результат последних усилий Вася — созревший на небольшом пальнике в гуще леса хлеб — остается никому неизвестным: возвращаясь домой, вконец обессилив от переутомления и голода, Вася умирает в одночасье, «никем не замеченный».

Понятно, что с житейской точки зрения поведение героя, окружившего тайной свое деяние, не очень разумно, поскольку смерть лишает плоды его труда практической ценности. Именно такая оценка героя, прагматическая, житейская и одновременно идеологическая, преобладает в известных нам толкованиях рассказа. «В своем рассказе автор создает жизненный образ, точно раскрывает психологию крестьянина, искавшего и не нашедшего выхода из нужды и голода. В.Чисталев убеждает читателя в том, что путь индивидуалистического поиска счастья оказывается бесплодным»², — к такому выводу приходит один из исследователей творчества В.Т.Чисталева. Эта точка зрения вполне нормативна для литературной критики советского периода, и полемика с ней сегодня, казалось бы, потеряла свою актуальность. Но и в современных прочтениях рассказа преобладает все тот же житейско-идеологический, наивно реалистический подход, с той лишь разницей, что теперь жизнь героя рассматривается как свидетельство трагичности судеб коми крестьянства в революционные и послереволюционные годы.

Однако сюжет рассказа явно не помещается в схему «бесплодных поисков крестьянином выхода из нужды и голода», а означенный выше мотив тайны придает ему смысл, восходящий к древнему комплексу космологических представлений. «Июньская пора ласкова и податлива, как шелковые кисти, доверчива, как молодая жена... Беззаботное озорство ее в прошлом.. Мягкие ночи, тихие дни... Береза склонилась под тяжестью серег... Колосится озимая рожь... Не погуби, не нарушь, человек! Ибо вершится то, что свершиться должно», — этот лирический монолог в начале рассказа, одновременно принадле-

жащий Трипан Васю и обращенный к нему повествователем, явно содержит отождествление начала лета с женщиной, готовой к материнству, и словно прогнозирует дальнейшие действия героя, в связи с чем поведение его (сокрытие семян и тайное совершение посева) воспринимается как выполнение извечной роли в таинстве мифического совокупления отца-неба и матери-земли. «Роди и вырасти, земля-мать, согрей и сохрани, ясное солнце», — такова молитва Вася, одаривающего землю зерном.

Все живое вокруг героя направлено на рост и умножение. «Тянутся вверх богатырские лиственницы, источая запах смолы, ширятся вдоль берегов, отвоевывая новые пространства, терпкая омра и влажные, тяжелые кусты смородины», «...где-то посвистывает рябчик, подзывая подругу, перекликаются самцы и самки кукушек, соловей из прибрежных зарослей возвещает всему миру песню о своем счастье, утка-мать окликает своих птенцов, выводя их первый раз на воду...» И человек не являет собой ничего необычного в этом грандиозном ряду собственного продолжения. Поэтому смерть его воспринимается не как трагедия, а, если использовать выражение М.М.Бахтина, «...как посев, за которым следуют умножающие посеянное всходы»³.

Для героя жизнь других существ: растений, животных, насекомых — значительна не менее собственной, человеческой. В его приметах даже последнему комару отведено свое место и своя миссия в поддержании «времени продуктивного роста»⁴: «Без комаров да тепла ничего не получится: ни травы, ни хлеба, ни ягоды, — размышляет Вася за ужином, пряча от комаров лицо в дыму костра. Не обижается он на укусы, знает: “Много оводу и комаров — к хорошему урожаю”». Именно при таком понимании мира, когда одно представляется залогом жизни другого, становится возможным продолжение героя в посеянной ржи: герой прорастает в колосьях. А ритмичная повторяемость возвращений в землю созревшего хлебного зерна, с которым идентифицируется герой (очевидно, что хлеб не будет убран людьми), ежегодное прорастание и созревание его устраняют угрозу разрушения привычного и единственно возможного для героя миропорядка.

Мир Вася имеет свои границы, обусловленные ведением хозяйства. Лишь вовлеченные в хозяйственную деятельность пространство и время представляют ценность для него. Поэтому мерой, единицей измерения астрономического времени в рассказе зачастую выступает период выполнения того или иного вида сельскохозяйственных работ. К примеру, за время, пока

домашние навяжут веников, обещает управиться на лугах Вась. А отправляется он в путь, когда «никого еще не было видно у реки ни с косами, ни с граблями». В свою очередь любое описание трудовых действий героя сопровождается обозначением времени:

«Два дня пришлось подниматься Васю вверх по реке».

«До паужина косил Вась. Под вечер у пожни порыбачил..»

«На другой день начал искать место под посев».

«Уже поздно вечером спустился он на пожню к шалашу».

«Наутро при росе сначала покосил, потом опять поднялся расчищать место для посева. Проработал до паужина».

«Вечер. Скрылось уже солнце... Но сидеть без дела Вась не умеет... отдыхая, возится с берестой, плетет туесок».

«Два дня после того еще... собирал сено, поднимался в березовую рощу за берестой...»

Такая временная обозначенность трудовых операций не только передает взаимозаменяемость трудового и природного времени, но и повышает значимость всего совершаемого героем, тем более, что каждое дело героя детально описывается повествователем, который то и дело останавливает действие, чтобы познакомить читателя с подробностями традиционного земледельческого и охотничьего быта, объяснить целесообразность поступков героя. Все это в совокупности замедляет действие, растягивает его во времени, поэтому каждый переход к новому виду труда начинает восприниматься как новое и важное событие в цепи составляющих жизнь героя. Однако следует оговориться, что описываемые события новы лишь для читателя, для героя же они значимы постольку, поскольку не новы, а периодически повторяемы.

Герой внутренне постоянен, его отношения с миром давно и навсегда определены связью с природным календарем, т. е. повторяемостью самих природных процессов, что проявляется и в особом характере восприятия им пространства. Вместе с героем, поднимающимся на лодке к месту посева, читатель обзревает все составляющие географии коми крестьянина: хлебные полосы близ деревни, сенокосные угодья вдоль берегов таежной реки, охотничьи избушки, небольшие расчистки под пашни, пальник в гуще леса.

Представления Вася о мире не ограничиваются знакомым для него маршрутом. Однако он не ощущает внутренней потребности расширить границы освоенного и обжитого им пространства или преобразовать его. Он лишь приспособливает пространство к ведению хозяйства. Характерно, что и посев Вась совершает на готовом месте — пальнике, выжженном

лесным пожаром. Не с изменяемым, а с неизменным связаны ценностные представления героя. Не изменения, а их отсутствие замечает он на своем пути. «Все по-прежнему, ничего не изменилось», — отмечает он, добравшись до своих угодий.

Все прежнее, обычное принципиально достаточно для героя, поэтому новизна социальных порядков чужда ему. Вася не противопоставляет свой образ жизни жизненным установкам нового времени, но и не осваивает их: «...заведут, бывало, мужики разговор о жизни при новой, Советской власти, так Вася только и скажет: "А может, так и надо?.. Молодежь, небось, устроит для себя, как им надо, а наша жизнь уже прожита..."».

Но для автора два типа времени ценностно противоположны. Предпочтения автора открыто не выражены. Но время, связанное с социально-историческими преобразованиями, проявляется в рассказе, во-первых, лишь в своем разрушительном качестве. Во-вторых, оно не властно над человеческой жизнью и потому преходяще.

И наоборот, производительное, земледельческое время оказывается способным нейтрализовать деструктивность исторического момента, восстанавливая синхронность процессов человеческой и природной жизни, возвращая человека к обычным повседневным и созидательным заботам. «Прошли лето и осень... Пришла зима. Покрыла небо и солнце. . белым гробовым саваном... Налетели отряды белых... Но наступила весна, стаял снег, стояли с ним и белые... Весной, с южным ветром, прилетели из-за теплых морей на север птицы, вернулись домой и сыновья Вася». Таким образом, как прилет птиц, биологически обусловлено и неизбежно возвращение сыновей Вася в отцовское время-пространство. Их возвращение продолжает прежнее, нормальное круговое движение времени. «Снова лето. Снова пора сенокоса», — сообщает повествователь о завершении одного и начале другого нового цикла.

Повторяемость природных и земледельческих процессов в циклической модели времени, запечатленной в рассказе, является по сути выражением стабильности миропорядка. Такое состояние мира в значительной степени противоположно ситуации начала времен, свойственной советской, в том числе и коммун литературе 1920—1930-х гг. Герой в произведениях тех лет, как правило, выполняет роль культуртрегера. Деятельность его направлена на утверждение и упорядочение вновь создаваемого мира, на преодоление сопротивления докосмогонического (т. е. дореволюционного) начала. Герой В Чисталева живет в давно сложившемся и устоявшемся мире и обладает качес-

твенно иным менталитетом, не предполагающим преобразования мира в принципе. Предназначение Вася заключается в переживании им архетипа земледельца, т. е. в его вечной включенности в биокосмический ритм, в котором ему отведена основная мужская роль в комплексе сев/оплодотворение—плодородие/жатва—сев. Исполнение героем архетипической миссии земледельца становится гарантом начала нового природного цикла и также обеспечивает выход из состояния неопределенности, вызванной историческими смутами линейного времени.

Циклическое движение времени, связанное с сохранением, но не преобразованием мира, оказывается, таким образом, более способным обеспечить будущее и в восприятии читателя оно более прогрессивно. Однако при этом следует иметь в виду, что авторская оценка определяется не столько политическими предпочтениями писателя, сколько более глубинными свойствами его сознания, в том числе культурно-историческим типом восприятия и переживания мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее переводы выполнены автором статьи по след. изд.: Чисталев В. Т. Менам гора тулыс (Моя звонкая весна). — Сыктывкар, 1980.

² Мартынов В. И. Вениамин Тимофеевич Чисталев // История коми литературы. — Сыктывкар, 1980. — Т. 2. — С. 201

³ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики — М., 1975. — С. 356.

⁴ Там же. — С. 356.

IV.

А.М. Орлова

ПРОБЛЕМА АВТОРА И ПЕРЕВОД

Перевод в самом общем его толковании есть переложение текста художественного произведения с одного языка на другой, при этом, разумеется, следует иметь в виду сохранение структурно-семантических характеристик переводимого текста. Говоря языком теории автора, речь идет о сохранении автора первого и третьего рангов, то есть автора биографического с его неповторимым индивидуальным стилем (оптимальный вариант перевода) и автора концептуального. Термин «перевод» подразумевает две существенных характеристики: перевод-процесс и перевод-результат. С этими двумя релевантными параметрами предикатного имени «перевод» тесно связаны два других понятия: перевод-наука и перевод-искусство. Отечественная наука может гордиться тем, что перевод как наука сформировался к середине XX в. именно в нашем отечестве, и основателем этой науки является ученик Ю. Н. Тынянова Андрей Венедиктович Федоров.

Вышеназванные оппозитивные пары всегда следует иметь в виду, когда речь идет о переводе. К сожалению, филологи, большей частью литературоведы, нередко оперируют только второй частью пар (результат — искусство/нет искусства), упуская первую (процесс — наука). Судить о том, является ли перевод произведением искусства, можно лишь тогда, когда мы обнаруживаем, с одной стороны, владение обоими языками и когда, с другой — мы можем, читая, сопереживать момент процесса перевода. В данном случае речь идет о филологе, имеющем право судить оба варианта (скажем, Пушкин об «Илиаде» Гнедича). Если это условие нарушается, то остается лишь результат (перевод-результат), который приходится принимать «на веру». Так возникают недоумения по поводу «коварного», «жестокоего» мавра Отелло, беспричинно лишившего жизни невинного ангела Дездемону (у Шекспира она нормаль-

ная женщина, с удовольствием принимающая комплименты мужчин, вот почему армянский театр имени Сандукяна избежал этого недоразумения). Другое дело реакция Пушкина, в глазах общественности воздавшего Гнедичу хвалу за перевод «Илиады», а дома разразившегося едкой эпиграммой по поводу «результата-искусства» тем же дактилическим гекзаметром

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера,
Боком одним с образцом схож и его перевод.

А.В.Федоров назвал один из своих трудов, в котором он концентрирует основные тезисы теории перевода, «Искусство перевода и жизнь литературы» (Л., 1983). В названии книги отражена судьба переведенного произведения: как оно переведено, так и живет. Автор дипломного сочинения, посвященного переводу романа Густава Мейринка «Вальпургиева ночь», студентка УдГУ Е.Н.Воробьева обратилась в своем защитном слове (1997 г.) к переводчикам со своеобразным и волнующим призывом, отражающим ответственность за судьбу оригинального художественного текста. «Берясь за перевод, переводчик должен (и это надо взять за правило!) слышать голос автора, обращенный к переводчику: "Постарайся понять правильно! Не лги! Передай мою мысль, а не свою! Сохрани стиль! Ведь подписывать произведение ты будешь моим именем, а не своим!"». Вот здесь и выдвигается на первый план главный параметр: перевод как процесс, как наука. Он невозможен без скрупулезного анализа переводимого текста, без выявления авторского «Что сказано?» путем «Как это "что?" сказано автором?». Только затем, зная «что?», переводчик ищет в другом языке, «как?» это «что?» передать в максимальной приближенности к стилю автора. Доказательством несоблюдения этого тезиса является так называемый подстрочный перевод, примером которого служат, к сожалению, многочисленные попытки перевести пушкинского «Онегина» на немецкий язык. Достаточно начать с эпиграфа, который Пушкин взял из стихотворения П.А.Вяземского «Первый снег» (В 1817 г.), где отражено радостное, волнующее впечатление от первого зимнего снега, переживаемое влюбленной парой, мчащейся в санях:

Кто может выразить счастливец упоенье?
Как вьюга легкая, их окриленный бег
Браздами ровными прорезывает снег
И, ярким облаком с земли его взвезая,
Сребристой пылью окидывает их.
Стеснилось время им в один крылатый миг
По жизни так скользит горячность молодая,
И жить торопится, и чувствовать спешит! .

Последняя строка принадлежит контексту, связанному с ним семантически. Все стихотворение — сентиментальное, восторженное впечатление от начала зимы, радостная и неспокойная симфония зимы. (Сравните, у Пушкина о первом снеге: «Зима!.. Крестьянин, торжествуя, / На дровнях обновляет путь...».) Та же радость от первого снега, реальная: снег — и радость, и польза (радуются оба, и крестьянин, и лошадка; можно беззаботно ехать за хворостом ему, а ей легко без груза ехать, обновлять путь). У Пушкина «реальная» радость от уже выпавшего (результат) снега, у Вяземского — «романтическая» радость от падающего снега (процесс).

Почему именно эти прекрасные слова, которые скорее волнуют, чем заставляют думать, Пушкин так точно выбрал эпиграфом к своему роману? Ведь «жить» и «чувствовать» обозначают процесс... Снег, его кружение, сравнивается с «горячностью молодою», представляющей на языке науки сочетание предикатного имени с прилагательным, несущим значение собирательности (имплицитно), несмотря на единственное число. Но это сравнение в эпиграфе остается за рамками его семантической структуры. Неопределенно-личная отнесенность (он или она; и он и она) у Вяземского приобретает в эпиграфе у Пушкина таинственную соотнесенность с неким третьим неназванным лицом (торопится, спешит). По структуре высказывание является двучастным: *И жить торопится — и чувствовать спешит*. Не разделенное запятой и лишенное восклицательного знака, это высказывание приобретает у Пушкина более серьезный и заземленный характер. Двучастность поддерживается одними просодическими средствами: интеррогативной интонацией и паузой после первой части и терминальной интонацией — после второй. Фраза состоит из двух предикатов, обозначающих процесс и способ его протекания (акциональность процесса: торопиться и спешить), и двух союзов, выступающих в данном случае не в обычном их соединительном, но в противоположном, разделительном, значении, благодаря чему высказывание приобретает характер антитезы (одно дело — «жить», другое дело — «чувствовать»).

Как ловко Пушкин переделал эту фразу, ничего, казалось бы, в ней практически не меняя! Восклицательный знак в строке Вяземского придает высказыванию некую патетичность, антитеза не чувствуется, так как «жить» всегда предполагает «чувствовать», и оба глагола семантически представляют собой диалектическое единство. У Пушкина же в антитезе «жить—чувствовать» как бы намеренно разделены понятия рационального и эмоционального, составляющие одно целое

во фразе Вяземского. Пушкинская антитеза по семантической структуре близка народной поговорке «Делу — время, потехе — час», если в последней опустить темпоральные компоненты. В таком случае возникают две оппозитивные пары: жить — делать дело; чувствовать — заниматься развлечением (все вместе обозначает жизнь, ее протекание, процесс). Ю.М. Лотман в «Комментариях...» обратил внимание на пушкинскую трактовку авторской интенции эпитафии как на «краннее развитие и преждевременную старость души» (Л., 1980. — С. 119), и с этим трудно не согласиться, так как последние обычно являются результатом подобной «спешки». Тем не менее, у Пушкина в эпитафии речь идет не о результате, как показал анализ, а о процессе. Вернемся к личностной определенности высказывания. Даже не зная стихотворения Вяземского, но зная стихотворение Пушкина, мы можем уверенно сказать, что высказывание обращено не к молодой паре (он и она), а к одному ее представителю, молодому человеку первой трети XIX века, для которого важно как можно быстрее и удачнее сделать карьеру, обосноваться в жизни, не забывая при этом и о светских развлечениях, любовных приключениях и т. п.

Обратимся к одному из переводов, сделанному в 1936 году Теодором Коммихау:

Er stürmt durchs Leben hin,
beschleunigt sein Gefühl.

Он «заслуживает» обратного перевода: «Он мчится по жизни (букв. «сквозь жизнь»), ускоряет свое чувство». Далее пропадает всякое желание подвергать этот подстрочник анализу. В переводе полностью утрачивается не понятая переводчиком семантическая значимость фразы, исчезает двучастность, а вместе с ней и антитеза, появляется кто-то «он» (er), по-видимому, Евгений Онегин. Семантика «торопиться» неоправданно суживается глаголом «мчаться» (hinstürmen), чуть ли не сломя голову, а «спешить» заменено лексемой «ускорять», «добавить скорости» (beschleunigen). Глагол «beschleunigen» употреблен в сочетаниях «Tempo, Schritte, Geschwindigkeit beschleunigen» (ускорять темп, шаги, добавит скорость). В сочетании с чувством он приобретает в немецком варианте значение некоей физической работы. Чем объяснить такой, мягко говоря, странный перевод? Стремлением к дословности? Скорее всего, дело здесь в небрежном отношении к дешифровке семантической структуры русской фразы, игнорировании ее синтаксической структуры, просодических характеристик.

Варианты перевода эпиграфа, предложенные группой студентов факультета романо-германской филологии на семинарских занятиях по синтаксической семантике:

Zu leben eilt man und zu fühlen auch.

Zu leben eilt man und zu lieben auch

Перевод как достижение и отражение художественной действительности оригинала, при котором языку отводится большое значение как средству международного общения, перевод как творческий процесс, при котором происходит сопоставление не только языков, но и культур (А.В.Федоров), не всегда, к сожалению, совершается умом и руками мастеров.

И.В.Морозова

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ НОВЕЛЛ КЕЙТ ШОПЕН

Творческое наследие К.Шопен (1850—1904) не стало еще предметом специального исследования в отечественном литературоведении. В американском же, начиная с 70-х годов XX в., о ее творчестве каждый год выходят монографии, статьи, оно стало излюбленным предметом диссертационных исследований. Следует отметить, что в основном ее творчество, особенно роман «Пробуждение» («The Awakening», 1898), рассматривается как яркий образец феминистский литературы¹, хотя уместно отметить, что сама Кейт Шопен особо подчеркивала свою полную непричастность к феминистскому движению своего времени². Главное внимание, при существующем интересе к работам К.Шопен в целом, американские критики все же уделяют роману «Пробуждение», оставляя несколько в стороне блестящие новеллы писательницы, представляющие не меньшую художественную ценность.

Свою писательскую карьеру К.Шопен начинает довольно поздно, в конце 80-х годов. Центральная тема — тема сложных и многообразных взаимоотношений женщины и окружающего ее мира, тема неповторимой утонченности женской натуры — сразу же определяется как основная в ее произведениях. Не остается без внимания, естественно, и проблема женской эмансипации. Однако концепция эмансипации женщины, высказываемая К.Шопен, мало связана с веянием того

времени уравнивать женщину с мужчиной в приобретении одинакового социального статуса, так как для американской писательницы сама сущность женщины, с ее утонченностью и связью с Природой, не соответствует подобному стремлению Эмансипация, с точки зрения К.Шопен, — это смелость найти себя, высвободить тающиеся творческие силы, предоставить волю внутреннему потенциалу чувств, эмоций и желаний, то есть обретение прежде всего духовной независимости

Примечательно, что и сама по себе проблема эмансипации, и главные темы, связанные с ее постановкой, довольно четко заявлены начинающей писательницей в первой, написанной ею еще в конце 60-х гг, новелле «Освобождение. Жизненная басня» («Emancipation. A Life Fable»). Рожденный в сытой неволе зверек, со страхом выбирающийся из привычной клетки на волю, — это по сути прообраз будущих героинь К Шопен

В этом аспекте хотелось бы рассмотреть наиболее репрезентативные с точки зрения отраженной в них идее эмансипации новеллы: прежде всего, «История одного часа» («The Story of One Hour», 1894), а также «Неожиданное» («The Unexpected», 1895), «Поцелуй» («The Kiss», 1895), «Респектабельная дама» («A Respectable Woman», 1894)

Устойчивым элементом фабулы является случай, выступающий как неожиданное нарушение привычного уклада существования. В «Освобождении» это выделено особо — «дверь клетки была открыта: случай открыл ее» («The door... stood open: accident had opened it»)³. В «Истории одного часа» — это известие о гибели мужа, с чего сразу начинается повествование. В «Неожиданном» — внезапная болезнь возлюбленного В «Поцелуе» — неожиданная выходка Харви, поцеловавшего героиню в тот самый момент, когда она приготовилась услышать и принять предложение выйти замуж от состоятельного молодого человека. В «Респектабельной даме» — непредвиденный приезд старинного приятеля мужа. Все эти события не укладываются в уже predetermined и привычный жизненный уклад. Интересно, что случай у Кейт Шопен не ставит героинь перед необходимостью совершения какого-либо поступка, направленного вовне, а предоставляет возможность для осознания сути и смысла собственной жизни, возможность выбора дальнейшего существования.

В «Освобождении» четко выявляется весьма значимый образ клетки как одного из способов существования: зверек родился и вырос в клетке, не испытывая в ней никаких неудобств — там всегда были еда, вода, соломенная подстилка, «и он находил все прекрасным, облизывая свои хорошенькие

бочка и греясь на солнце, которое, как он думал, существовало исключительно для того, чтобы освещать его дом»⁴. За открытой дверью оказывается притягивающее его Неизвестное. Зверек то подходит к двери, то отходит от нее, видя каждый раз все больше и больше Света в открытом проеме, и наконец он решается выйти из клетки.

Героини вышеупомянутых новелл также оказываются перед открытой дверью и совершают тот же процесс эмоционально-чувственного освоения нового мира, внезапно открывшегося перед ними, и точно так же делают свой выбор: жить в клетке или начинать новую жизнь, наполненную светом.

В «Истории одного часа» пространство клетки предстает как пространство дома, где значимыми по смыслу оказываются дверь и окно. Луиза Маллард, после известия о гибели мужа, последовавшими за этим слезами от ощущения внезапного горя, просит сестру и друга семьи, сообщившего о событии, оставить ее в покое и уходит к себе в комнату, где, измученная, опускается в кресло напротив открытого окна. Через окно до нее доносятся звуки песни, крик торговца, она ощущает свежий запах прошедшего дождя, видит верхушки деревьев с признаками новой весенней жизни, голубое небо с облаками. Она продолжала смотреть в окно, когда к ней приходит нечто (something, it), что было едва различимым (too subtle) и трудно уловимым, чтобы назвать его (elusive to name). В данном случае К.Шопен акцентирует внимание именно на эмоционально-чувственном, не осознаваемом восприятии прихода нового состояния. Сорвавшееся с губ слово «свободна» как бы завершает этап неосознанного освоения этого состояния, приносящего доселе неизведанные чувства и мысли.

Отметим, что символика окна здесь прочитывается в одном из общепринятых смыслов как открытия новых возможностей, и, поскольку в новелле несколько раз подчеркивается, что окно *открыто*, соответствующим образом воспринимается и идея восприятия и освоения этих возможностей (кстати, Флобер, влияние которого на творчество К.Шопен постоянно рассматривается в работах американских критиков, виртуозно используя символ окна в романе «Мадам Бовари», изображает его постоянно *закрытым*, как бы демонстрируя невосприимчивость Эммы к другим возможностям, лежащим за пределами ее бытового сознания).

Окно и дверь в данной новелле объединены общим смыслом. Дверь комнаты Луизы заперта все то время, которое она проводит сидя в кресле, тогда как ее сестра, стоя на коленях перед замочной скважиной закрытой двери, умоляет эту дверь

открыть. К.Шопен нарочито подчеркивает это противопоставление тем, что сестра трижды произносит «открой дверь», в то время как Луиза «упивалась эликсиром жизни, проникающим к ней через открытое окно»⁵. И только тогда она открывает дверь, когда уже готова к новой жизни.

Когда Луиза открывает дверь своей комнаты и с торжествующим лицом («like a goddess of Victory») спускается по лестнице (заметим, что спуск дисгармонирует с описанным состоянием и настроением богини, что в известной мере как бы настораживает перед тем что произойдет), в этот самый момент раздается звук открываемой входной двери — и на пороге появляется живой и невредимый муж, который был так далеко от места катастрофы, что даже не слышал о ней. Второе неожиданное событие (появление мужа), сопровождающееся *открытием* двери, но не для того, чтобы выйти, а для того, чтобы снова окончательно вернуться в тот мир, от которого она с радостью отказалась, — мгновенно разрушает уже выстроенную в ее воображении жизнь с упоительными днями, когда она будет свободна и будет принадлежать только самой себе.

Особо хочется отметить, что К.Шопен изящно обыгрывает понятие времени. Первоначально новелла называлась «Мечта одного часа» («The Dream of One Hour»). Позднее К.Шопен заменяет «мечту» на «историю». Думается, происходит это потому, что первоначальный вариант подчеркивал неосуществимость того процесса, который происходит с героиней, упрощал его и не оправдывал трагического финала новеллы — внезапной смерти Луизы. Второй вариант усилил мысль о том, что это была не мечта, а целая жизнь, в которую за час успела войти героиня: «...она видела длинную череду лет, которые будут принадлежать только ей одной безраздельно. И она распахнула руки навстречу им, принимая и приветствуя их»⁶.

За один час Луиза выходит из клетки в воображении, ощущив себя свободной, но не успев реализовать эту свободу, что и подчеркивает символ открытого окна, дистанцирующего восприятие нового от его реализации в действительности. Дверь же, напротив, представляет именно реализацию доступа в мир, видимый из окна.

В новелле фигурируют две двери, но открыв одну, Луиза остается внутри дома, она не успевает выйти за вторую, главную дверь, ведущую из него, и ее смерть есть результат мгновенного осознания крушения новой жизни и необходимости возврата в клетку. По мнению К.Шопен, единожды почувствовав свободу, невозможно вновь вернуться в клетку, как бы ни удобно там было. Об этом она заявила еще в «Освобождении» —

«дверь клетки и по сей день открыта, только никто не вернулся в нее»⁷, — но это путь сильных, наделенных страстной душой, женщин. Не случайно у страдающей сердечным заболеванием Луизы обнаруживается молодое и волевое лицо, а Доротея из «Неожиданного» наделяется помимо этого и физической, имеющей некое жизнеутверждающее начало, силой « что есть силы она жала на педали велосипеда, как будто сама смерть гналась за ней»⁸.

Дом как клетка, окно как возможность проникновения нового, дверь как реализация предоставленных возможностей — устойчивые символы в новеллах Шопен. Доротея из «Неожиданного» выбегает из дома и едет на велосипеде далеко от него, на природу, после того как видит изменившегося после болезни Рэндолла, и только там произносит — «никогда, ни за какие его тысячи, даже миллионы» она не выйдет за него замуж. Напротив, там, где героиня осознанно выбирает другой путь, опять появляются или комнаты с закрывающимися вслед за героинями дверями (в «Поцелуе», чтобы исправить ошибку Харви, Натали уводит Брентена из гостиной в другую комнату и закрывает дверь) или дом как убежище от самого себя (в «Респектабельной даме» миссис Бароуда, испугавшись еще неясных ощущений, вызванных стихами Уитмена, произнесенных Гувернейлом в тиши теплой и томной ночи, поспешила удалиться в дом).

Концовки новелл Кейт Шопен, что весьма характерно для европейского типа новелл, унаследованного американской литературой, всегда неожиданны и почти всегда ироничны. Так, доктора пришли к выводу, что слабое сердце Луизы не выдержало радости («she had died of heart disease — of joy that kills»⁹). В «Неожиданном» — подчеркнуто, что после встречи с Рэндаллом первые слова, сорвавшиеся с ее губ, были уже вышеприведенные «никогда», которыми заканчивается новелла, и которые по сути и являются тем самым неожиданным, а вовсе не болезнью Рэндолла, поскольку Доротея «ожидала» увидеть его больным («she expected to see him ill»¹⁰). В «Поцелуе», после того как Натали выиграла битву за Брентена, объяснив ему поступок Харви как проявление братских чувств, уже на свадьбе Брентен посылает Харви по-братски поцелуем поздравить Натали «Ее глаза сияли и были полны нежности, когда она с улыбкой подняла к нему лицо, ее губы жаждали поцелуя — Но, ты знаешь, — произнес спойкойно Харви, — я не мог сказать ему, это могло бы показаться неблагодарным, но я скажу тебе. Я перестал целовать женщин — это опасно» «Итак, — заключает Шопен, — у нее те-

перь был Брентен и его миллион. Человек не может иметь все в этом мире — и с ее стороны было несколько неразумно ожидать этого»¹¹. В «Респектабельной даме» миссис Бароуда, избегавшая всяческих контактов с Гувернейлом и неоднократно говорившая мужу о своей неприязни к его другу, в конце вдруг произносит, что в следующий приезд она будет очень внимательна к гостю и преодолеет свою неприязнь. Ее слова «Я уже все преодолела!» («I have overcome everything»¹²) для мужа имеют только прямой смысл — преодолела неприязнь — в то время как совершенно ясно, что исполненная героического пафоса фраза говорит о том, сколько борьбы было внутри самой миссис Бароуда ради сохранения своей респектабельности.

Неожиданная и ироничная концовка помогает еще более акцентировать контраст между внешним и внутренним, показать их несоответствие, резко и выпукло обнажить сущность происходящего. Необходимо отметить то новое, что привнесла К.Шопен в использование уже известного художественного приема. Неожиданность концовки новелл прославленных мастеров этого жанра как в европейской (П.Мериме, Г. де Мопассан), так и в американской (О'Генри) литературе XIX столетия, служа контрастным углублением смысла происходящего, одновременно являлась как бы конечным результатом этого события, своеобразным эпилогом. У К.Шопен, напротив, неожиданная концовка звучит как пролог к новому ходу событий, она лишь завершает определенный цикл в жизни женщины, имеющий непосредственное отношение к последующему.

Представляется, что само по себе понимание движения жизни как некоего цикла (с вытекающим отсюда особым смыслом пространственно-временных отношений) является принципиально важным для художественного видения как самой Кейт Шопен, так и женской литературы в целом, — предмет, безусловно, представляющий интерес для отдельного изучения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Barker D. E. The Awakening of Female Artistry; Black M. F. The Quintessence of Chopinism; Jacobs D. H. «The Awakening»: A Recognition of Confinement // Kate Chopin Reconsidered / Ed. by L. S. Boren and S. de Saussure Davis. — Louisiana State Univ. Press, Baton Rouge & London, 1992. — P. 61—116.

² См.: Toth E. Kate Chopin. — Univ. of Texas Press, Austin, 1993

³ Chopin K: Emancipation. A Life Fable // The Complete Works of Kate Chopin in 2 vol. — Louisiana State Univ. Press, Baton Rouge, 1969. — Vol. 1. — P. 35.

⁴ Ibid.

⁵ Chopin K. The Story of One Hour // Chopin K. A Vocation and a Voice: Stories. — Penguin Books, 1991. — P. 78.

⁶ Ibid.

⁷ Chopin K. Emancipation. A Life Fable // The Complete Works... — P. 36.

⁸ Chopin K. The Unexpected // Chopin K. A Vocation... — P. 92.

⁹ Chopin K. The Story of One Hour // Ibid. — P. 79.

¹⁰ Chopin K. The Unexpected // Ibid. — P. 90.

¹¹ Chopin K. The Kiss // Ibid. — P. 108.

¹² Chopin K. A Respectable Woman // Chopin K. «The Awakening» and Selected Short Stories. — New York; Toronto: Bantam Books, 1992. — P. 187.

Л.С.Яницкий

«КАДДИШ» А.ГИНСБЕРГА КАК СТИХОТВОРНЫЙ ЦИКЛ

Среди проблем, связанных со стихотворной циклизацией, до сих пор не получил однозначного решения вопрос о художественной целостности стихотворного цикла. Между тем, с нашей точки зрения, именно целостность является категорией, наиболее точно определяющей художественную специфику цикла как литературной формы. Как нам кажется, различия между традиционным стихотворным циклом и поэтическим контекстом, формирующимся в современную эпоху, в значительной степени сводятся к различиям в характере целостности между двумя этими разновидностями организованного поэтического ряда. Представляется интересным решить вопрос о характере целостности современного, нетрадиционного стихотворного цикла и ее отличиях от целостности классического цикла. Решение этого вопроса даст нам возможность приблизиться к пониманию проблемы различий между разными историческими формами существования стихотворного цикла.

Г.Станкевич в статье «Центростремительные и центробежные структуры в поэзии» пишет, что «в современной поэзии упорядоченные и ориентированные на единую цель последовательности были заменены свободными соединениями частей, а завершенность сменилась многомерным и открытым характером текста. Ослабление упорядоченной последовательности привело к утрате акцента на центральной теме и разрушению традиционной композиционной формы»¹. В качестве признаков новой организации художественного текста исследователь пе-

речисляет отсутствие соединительных скреп, недостаток знаков препинания, изменения и сдвиги стиля, сплавление переднего и заднего планов. Современное стихотворение становится процессом без цели, суммой разбитых образов или рядом трагических прогрессий. Традиционное лирическое «я» сменяется полифонией голосов.

Станкевич указывает, что современная поэзия не отбросила требования текстуального единства, а придала этому единству более сложную, динамическую, и многоуровневую форму. Поэтический текст стал восприниматься как процесс, в котором читатель должен принять активное участие, поскольку современная поэзия отказалась от единой точки зрения и перешла к установке на множество точек зрения либо их полное отсутствие. Как пишет в завершение своей работы Станкевич, «именно потому, что мир кажется расколотым и раздробленным, стремление к объединению чувствуется более остро»². Как нам кажется, слова исследователя удачно характеризуют специфику художественной целостности стихотворного текста периода нетрадиционализма.

Не следует недооценивать отсутствие единства как компонент целостности в произведении современного искусства. Джон Байли описывает отсутствие единства как важную черту многих форм искусства в современную эпоху. «Нам кажется само собой разумеющимся, что произведение искусства представляет собой решение, слияние и гармонию <...> однако большое значение имеет степень, до которой отсутствие единства и раздробленность могут сами стать аспектами, причем незаменимыми и неустраняемыми, художественной целостности»³. Авторы книги о циклизации в американской поэзии М.Розенталь и С.Галл подчеркивают недостаток внешней последовательности или целостности циклов, созданных в двадцатом веке, как основную черту их бытования⁴.

Стихотворный контекст «Каддиш» (Kaddish) американского поэта Аллена Гинсберга, написанный в 1959 г.⁵, является достаточно типичным для американской и западноевропейской литературы 1950-х гг. примером организации целостности художественного ряда. Нужно пояснить, что в традиции иудаизма каддиш — это поминальная молитва, оплакивающая умершего; согласно канону, она включает в себя прежде всего хвалу богу, а затем молитву от имени умершего и оплакивающих его. Все эти элементы включены А.Гинсбергом в цикл, состоящий из шести частей, озаглавленных автором соответственно как «поэма» (poem), «повествование» (narrative), «гимн» (hymn), «плач» (lament), «литания» (litany) и «фуга» (fugue). «Кад-

диш» Гинсберга посвящен его матери, Наоми Гинсберг, и представляет собой своего рода вариант поминальной молитвы поэта. Первая часть цикла выступает в качестве элегического «псалма», адресованного матери поэта, в этой части соединены воспоминания о ней, описание мыслей автора в настоящий момент, чувство скорби и, в то же время, облегчения в связи с освобождением матери лирического героя от безумия и физических страданий. Доминирующим элементом в этой части является поток образов, вызванный воспоминаниями о Наоми. В конце первого раздела ритм становится более интенсивным, каждая строка разбита запятыми на несколько коротких частей, что напоминает о структуре эмоционально напряженной молитвы:

Thee, Heaven, after Death, only One blessed in Nothingness, not light
or darkness, Dayless Eternity

Ты, Небо, после Смерти, только Одно благословенно в Ничто,
ни света, ни тьмы Вечность без Дней

(Здесь и далее подстрочный перевод стихов мой — Л.Я.)

Первая часть «Каддиша» ориентируется на целый ряд моделей-претекстов, помимо иудейской молитвы, несомненно перекличка с произведениями У.Блейка, У.Уитмена и библейскими псалмами. В определенной степени циклическая структура «Книги псалмов» в Библии подсказывает циклическое построение данного произведения Гинсберга, автор называет первый раздел «Каддиша» «псалмом». «Каддиш» реализуется, таким образом, на пересечении целого ряда литературных традиций и существует в рамках интертекста, опираясь на ряд претекстов.

Вторая часть, озаглавленная «повествовательная», является самым длинным разделом цикла. В содержательном плане данный раздел представляет собой рассказ о жизни Наоми. С особым эмоциональным напряжением ведется повествование о безумии и смерти матери лирического героя. Художественную манеру Гинсберга характеризуют шокирующие образы, нарушение эстетических канонов, продолжающее традицию авангарда. Так, в данном разделе возникает мотив инцеста, который рассматривается лирическим героем как что-то возможное и не противоестественное: «Казалось может быть хорошей идеей попробовать — познать Монстра Начальной Утробы — может быть — так». Еще одним значимым художественным приемом автора в «Повествовании» нам кажется языковой монтаж, когда в текст на английском языке включаются слова и стихи, написанные по-еврейски без перевода. Языковой монтаж выступает как прием организации художественной целостности — он создает впечатление разноголосого и разноликого мира, не вписывающегося в классические художественные формы.

Следующая часть называется «Гимн» и выступает как вариация подлинного каддиша: гимн в похвалу богу начинается в соответствии с традицией, но затем переходит к весьма нетрадиционным образам, в то же время придерживаясь принятого канона, который заключается в принятии воли бога и прославлении всех испытаний:

В мире, который Он создал по воле своей, Благословенно Восхвалено
Возвеличено, Прославлено, Возвышено Имя Святое Благословен Он!
В доме в Ньюарке да будет Он Благословен! В сумасшедшем доме да
будет Он Благословен! В доме смерти да будет Он Благословен!
Да будет Он Благословен в гомосексуализме! Благословен Он в паранойе!
Благословен Он в городе! Благословен Он в Книге!

.....

Благословенна Ты, Наоми, в Смерти! Благословенна Смерть! Благословенна Смерть!

Благословен Он, кто строит Небо во Тьме! Благословен, Благословен, Благословен Он!
Благословен Он! Благословен Он! Благословенна Смерть для Всех нас!

У этой части цикла нет порядкового номера, «Гимн» как бы вклинивается в середину «Каддиша», он существует в другом измерении композиции. Можно сказать, что композиция «Каддиша» многомерна и многовекторна. Эмоциональное членение цикла не совпадает с композиционным, и наиболее эмоционально напряженный раздел находится в каком-то смысле вне композиции. Следует отметить, что эмоциональная напряженность «Гимна» передается и самим написанием его названия, которое противоречит правилам английской орфографии: Гинсберг пишет это слово как «Hymnnn», вытягивая согласные и уподобляя слово протяжному крику.

Следующий раздел, фактически четвертый, но выступающий под номером «3», озаглавлен «Плач». Несоответствие фактического порядка частей и их нумерации в цикле Гинсберга представляется нам приемом, несущим определенную смысловую нагрузку: неупорядоченность и алогичность являются важными эстетическими принципами его поэзии, в том числе и значимыми циклообразующими принципами. «Плач» возвращается к тональности первого раздела, это традиционный и необходимый элемент поминальной молитвы — скорбное оплакивание ушедшего человека. Раздел 4, «Литания», напоминает о ряде литературных предшественников, среди которых следует упомянуть хотя бы Ф.Лорку:

О мать что я оставил
О мать что я забыл

О мать прощай с длинной черной туфлей
прощай с Коммунистической Партией и порванным чулком
прощай с шестью черными волосами на твоей груди
прощай с твоим старым платьем..
прощай с твоим страхом Гитлера
с твоим ртом полным плохих коротких историй
с твоими пальцами сгнивших мандолин

В той же тональности поэт продолжает на протяжении 52 строк, последние 29 из которых начинаются со слов «с твоими глазами» — до последней, 52-й строки, которая завершает «литанию» упоминанием смерти:

с твоими глазами удара
с твоими глазами одними
с твоими глазами
с твоими глазами
с твоей смертью, полной цветов.

Свободный поток образов и ассоциаций в этой части цикла позволяет соотнести творческую манеру Гинсберга с традицией сюрреализма, для образов стихотворения характерны крайняя нетрадиционность и оригинальность: «С твоими глазами Чехословакии, атакованной роботами», «С твоими глазами, голыми выбегающими из квартиры и кричащими в прихожей».

Последняя короткая секция «Каддиша» озаглавлена «Фуга». Она завершает эмоциональное развитие стихотворения. В последних строках цикла крик ворон смешивается с мольбой, обращенной к небесам:

Кар кар кар вороны вопят в белом солнце над могильными камнями на
Лонг Айленде
Боже Боже Боже Наоми под этой травой полжизни моих и я сам как и она
.....
кар кар все годы мое рождение мечта кар кар Нью-Йорк автобус рваный
ботинок большая школа
кар кар все Видения Бога Боже Боже Боже кар кар кар Боже боже
Боже кар кар кар Боже

Два повторяющихся слова — «бог» и крик вороны — звучат в оригинале похоже друг на друга: «Lord» и «saw»:

Lord Lord Lord saw saw saw Lord Lord Lord saw saw saw Lord

Концовка «Каддиша» представляет собой, таким образом, снижение религиозного пафоса иудейской молитвы. Бог выступает в образе «Великого глаза, который смотрит на все и движется в черном облаке» (ворон). Переосмыслиется и образ Шеола — мира мертвых в иудейской традиции, — который в стихотворении предстает как «безграничное поле».

В «Каддише» А.Гинсберга выражается ряд характерных для целостности цикла 20 века закономерностей. В поиске новой целостности автор обращается к традиционному религиозному жанру молитвы-плача, однако при создании цикла темы и мотивы иудейского плача снижаются и профанируются, хотя этот процесс происходит не в направлении пародии, а скорее в направлении нетрадиционного переосмысления и смещения с рядом других литературных традиций. Создаваемая автором картина мира характеризуется мозаичностью и расколотостью.

Можно определить «Каддиш» как стихотворный контекст в широком смысле, образование, промежуточное между собственно циклом и поэмой. Некоторые части могут быть вычленены как отдельные стихотворения («Гимн», «Фуга»), а некоторые адекватно воспринимаются лишь в общем контексте. В художественной системе нетрадиционализма стираются различия между жанрами, зачастую трудно бывает точно определить жанровую принадлежность того или иного произведения, поэтому определение «Каддиша» как поэтического контекста наиболее точно соответствует его специфике.

В эпоху нетрадиционализма меняются основополагающие принципы целостности лирического цикла — на смену логичности приходят алогичность и ассоциативность, на смену рациональности — случайность, на смену последовательности — разорванность, на смену следованию образцам — установка на принципиальную оригинальность либо нетрадиционное переосмысление установившихся принципов и критериев, на смену завершенности — открытость. В период нетрадиционализма целостность цикла строится на принципах, не свойственных классической эстетике, поскольку он начинает выполнять новую функцию, а именно: воплощение современной художественной картины мира с ее отсутствием логичности и упорядоченности, расколотостью и фрагментированностью. Можно утверждать, что стихотворный контекст А.Гинсберга «Каддиш» является достаточно типичным образцом поэтического цикла периода нетрадиционализма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Stankiewicz E. Centripetal and centrifugal structures in poetry // *Semiotica*. — 1982. — No. 3/4. — P. 217—241.

² Ibid. — P. 241

³ Bayley J. The Uses of Division. — Ann Arbor, 1983. — P. 32.

⁴ Rosenthal M.L., Gall S.M. The modern poetic sequence: the genius of modern poetry. — New York, 1983. — P. 34.

⁵ Цитаты из «Каддиша» в статье приводятся по изданию: Ginsberg, Allen. *Kaddish and other poems 1958—1960*. — San Francisco, 1961



Б.О. Корман. 1972.



Семинар по проблемам сюжетосложения в Даугавпилсе

1



2





3

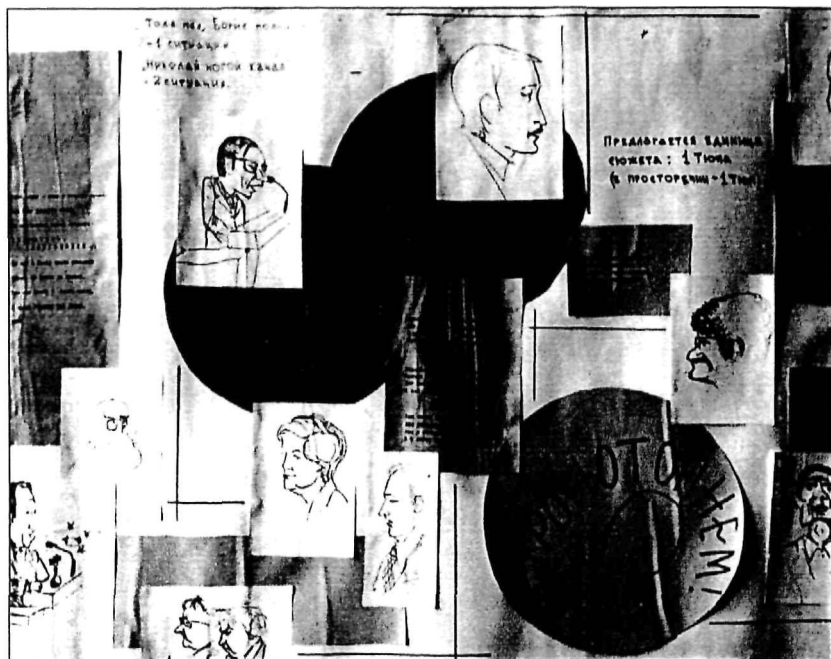


4

1. Г. В. Краснов.
2. В зале заседаний. 1976.
(Второй семинар.)
3. Л. М. Цилевич (слева) и
Ф.П.Федоров.
4. Б. О. Корман (слева) и
В. С. Белькинд.
5. М. М. Гиршман.



5



6. Один из выпусков бюллетеня “Вокруг сюжета”.

7. Е. А. Маймин (в центре).



Л.М.Цилевич

ИЗ ИСТОРИИ ДАУГАВПИЛССКОЙ СЮЖЕТОЛОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Определения «Даугавпилсская сюжетологическая школа», «Даугавпилсская сюжетология» сначала бытовали устно, а затем были закреплены печатно в статье югославского литературоведа Богдана Косановича «Формализм и Даугавпилсская сюжетология» («Formalizam i Daugavpilska sizeologija». — Polia. Casopis za kulturu, umetnosi i drustvena pita-pja. — Novi Sad, oktobar, 88 broj 356, s. 446—447): «Под понятием Даугавпилсская школа подразумеваем группу текстов исследователей-сюжетологов, объединенных вокруг кафедры русской и зарубежной литературы Даугавпилсского педагогического института в Латвии» (с. 446).

Повод, толчок к началу работы дал нам второй том известного трехтомника «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы». — М.: Наука, 1964. Точнее — помещенная в томе глава «Сюжет, фабула, композиция», написанная В.В.Кожинным. Восприняли мы ее первоначально с позиции, так сказать, прагматически-методической: концепция, изложенная В.В.Кожинным, открывала новые пути и возможности конкретного анализа художественного произведения. А мы стремились учить студентов — будущих учителей-словесников именно этому: уметь анализировать художественный текст, уметь прочитать произведение как художественное целое. Пафос (по Белинскому) работы нашей кафедры выразился в названии книги Л.С.Левитан «Давайте разберем текст...». — Рига: Звайгзне, 1965.

В 30—50-е гг. из литературоведческого лексикона был изгнан термин «фабула», а вместе с ним были преданы забвению научные концепции 10—20-х гг., труды А.Н.Веселовского, М.М.Бахтина, Б.В.Томашевского, Ю.Н.Тынянова, В.В.Шкловского. Возобладало объективистское представление о сюжете как о «сколке с действительности» (по словам Г.Н.Поспелова). Сюжет выводился за пределы художественного мира, уподоблялся жизненному материалу.

В.В.Кожиннов восстановил в правах термин «фабула», возродил представление о диалектическом единстве сюжета и фабулы. Еще не осознавая принципиальной важности разграничения терминов, мы увидели в нем исходную позицию и опорный пункт сюжетологического исследования.

В 1965 г. в плане работы кафедры появилась комплексная научно-исследовательская и научно-методическая тема «Вопросы сюжетосложения». Начиная эту работу, мы, конечно же, не предполагали, что будем ею заниматься более двадцати лет, проведем четыре межвузовских семинара, издадим семь сборников статей и четыре монографии.

Сначала был студенческий спецсеминар «Вопросы сюжетосложения», которым из года в год руководили Л.С.Левитан и Л.М.Цилевич, в иные годы — также И.Ю.Будо, И.А.Дубашинский. О работе спецсеминара я рассказал в докладе на конференции «Школа и литературоведение» — Тарту, 1967, а в 1968 г. Л.С.Левитан и я выступили с докладами на конференции в Московском педагогическом институте имени Ленина.

Накапливался в совместной работе со студентами опыт наблюдений и выводов. Все полнее открывался смысл определений и формулировок М.М.Бахтина («...рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения»), В.В.Томашевского («Фабule противостоит сюжет: те же события, но в и х и з л о ж е н и и ...»), Ю.Н.Тынянова («Сюжет... это общая динамика вещи, которая складывается из взаимодействий между движением фабулы и движением — нарастанием и спадами стилевых масс»), Е.С.Добина («Сюжет — концепция действительности»), В.Б.Шкловского («В сюжет входят образующими моментами и анализ характеров, и описание природы, и мысли автора»), В.В.Кожина («Сюжет — это “все” в произведении... при определенном разрезе этого произведения»). Мы всё глубже постигали природу сюжета как ключевого, «срединного» элемента художественной системы произведения, элемента, в котором происходит взаимопересечение, взаимопроникновение, взаимопереход внешней формы произведения — слова, речевой материи — и его содержательного смысла. При таком подходе «сюжет — это момент перехода композиции в сюжет, жанра — в сюжет, фабулы — в сюжет и т. д. Коротко говоря, сюжет уже не ощущается как “место”, он — свойство целого» (С.Т.Вайман).

Мы поняли, что «через сюжет» можно выйти к исследованию любого элемента и свойства художественной системы, взятого не изолированно, а в диалектическом взаимодействии с другими ее элементами. Это и стало причиной нашего интереса к сюжету, поэтому мы избрали именно сюжет объектом всестороннего исследования.

Исследовательскую установку мы обозначили рабочей формулировкой «Сюжет и...» сюжет и фабула, сюжет и композиция, сюжет и слово, сюжет и тема, сюжет и жанр, сюжет и время-пространство, сюжет и идея...

Было о чем думать, было о чем писать. Но где печататься? В 1958—1967 гг. Даугавпилсский пединститут издавал Ученые записки, члены кафедры в них активно печатались. Но — этот тип издания недаром называли «винегретным»: под одной обложкой были статьи по литературе

и фольклору, языку и методике преподавания... В 1968 г. вузам было рекомендовано вместо аморфных Ученых записок издавать тематические сборники научных статей.

Инициатором использования новых возможностей стала Л.С.Левитан. Она разработала план сборника «Вопросы сюжетосложения», договаривалась с авторами. Я стал редактором.

СБОРНИКИ

Первый сборник составили статьи преподавателей кафедры и студентов-выпускников. Не обошлось без бюрократических благоглупостей. В свое время зам. министра не разрешила включить в Ученые записки статью студентки 4-го курса, мотивируя это так: «Если мы будем печатать студентов, могут подумать, что преподаватели слабо занимаются научной работой». Мы возразили: «Всякий сообразит, что преподаватели хорошо занимаются научной работой, коль скоро их студенты публикуют научные статьи». На этот раз студентов разрешили печатать, но — только в соавторстве с их научными руководителями. Мы взяли реванш, издав одновременно ротатипный сборник студенческих статей.

Так появились наши первые ласточки: Вопросы сюжетосложения: Сб. статей. — Рига: Звайгзне, 1969; Вопросы сюжетосложения: Сб. студенческих работ. — Даугавпилс, 1969.

Тираж типографского сборника — 1500 экз. — быстро разошелся. Первым откликом на него стала реплика Л.И.Тимофеева в новом, 5-м, издании его учебника «Основы теории литературы»: излагая свое представление о сюжете, Леонид Иванович — в сноске, петитом — сообщил, что в нашем сборнике употребляется термин «фабула», который он считает излишним.

Мы были довольны: сборник замечен, его читают, с ним спорят, — прекрасно!

В обзоре А.Дементьева «По страницам “Ученых записок”» (ВЛ. — 1971. — № 1) о сборнике обстоятельно говорилось в разделе «Искания». А хвалебная рецензия Н.Т.Нефедова «Интересная страница будущей книги» (Вопр. рус. лит. — Вып. 3(15). — Львов, 1970) не только обрадовала, но и помогла увидеть в сборнике начало серийного издания. В 1980 г. журнал «Вопросы литературы» (№ 2) в рубрике «Теория: проблемы и размышления» напечатал статью С.Ваймана «Вокруг сюжета», в котором обстоятельно было рассказано о деятельности одного из центров «проблемного районирования — литературоведческой территориальной специализации»: «Начиная с 1974 года здесь проводятся межвузовские биеннале — семинары по вопросам сюжетосложения. Материалы таких семинаров komponуются в специальные сборники — с неуклонно расширяющейся проблематикой и с ориентацией не только на специалистов, но и на среднюю школу» (С. 115).

В статьях недостатка не было: все члены кафедры активно трудились над диссертациями — кандидатскими и докторскими. Организация издания была идеальной. Для включения сборника в план издательства «Звайгзне» (латвийское «Просвещение») достаточно было одной-двух внешних рецензий. Ректорат оплачивал выпуск сборника в заказной — безгипотечной редакции издательства. Редколлегия обеспечивала распространение сборника, рассылая аннотации-заказы. Сборник пользовался спросом и почти окупался.

Всесоюзная библиотека иностранной литературы использовала сборник «по бартеру» — в международном книгообмене. Напрямую мы вели книгообмен с университетом в Брно (Чехословакия). Как-то пришло письмо из Италии: Витторио Страда просил прислать все наши издания, что мы незамедлительно сделали. Так и не знаю, дошли ли книги до него.

Но особенно дороги были нам заказы из глубинки — от учителей сельских школ, из районных методических кабинетов: результаты нашей работы шли «прямо в кровь», доходили до самого главного адресата — школьника. Девизом кафедры были слова Григория Александровича Гуковского: «Если научный труд не может войти хотя бы строкой в школьный учебник, — его не надо было писать».

Регулярно, раз в два года, выходили бело-голубые нумерованные (со второго выпуска) томики «Вопросов сюжетосложения»: 2-й (1972), 3-й (1974), 4-й (1976), 5-й (1978). Усложнялась и обогащалась структура сборника: появляются подзаголовки — «Сюжет и жанр» (3-й вып.), «Сюжет и композиция» (4-й вып.); вводится рубрикация: «Вопросы теории сюжета», «Роман, повесть, рассказ», «Драма», «Поэма», «Лирика», «Проблемы циклизации», «Изучение сюжета в школе». Постоянным становится завершающий раздел — «Хроника», в котором сообщается об очередном семинаре «Вопросы сюжетосложения».

Начиная с 3-го выпуска, сборник становится фактически межвузовским всесоюзным изданием. В нем печатаются Г.В.Краснов (Горький), А.М.Гаркави и И.Г.Савостин (Калининград), Н.Т.Нефедов (Черновцы), Б.Ф.Егоров, Е.М.Гушанская, Е.М.Табориская, А.М.Штейнгольд (Ленинград), В.А.Зарецкий (Стерлитамак), Б.О.Корман, Д.И.Черашняя, В.И.Чулков (Ижевск), К.П.Степанова (Омск). М.М.Гиршман, Л.Т.Сенчина, Г.И.Маркин (Донецк), Ю.В.Шатин (Новокузнецк). Все больше становится авторов из Риги (В.П.Кикан, В.В.Мирский, Д.Д.Ивлев, Л.С.Сидяков, Ю.Л.Сидяков, К.А.Шперлин) и Даугавпилса (В.С.Белькинд, работавший на кафедре два года, студентки Е.А.Гируцкая и В.В.Ковалевская).

Кроме сборников, издательство «Звайгзне» выпустило в эти годы две монографии: книгу Л.С.Левитан и Л.М.Цилевича «Сюжет и идея» (1973) и книгу Л.М.Цилевича «Сюжет чеховского рассказа» (1976).

Ситуация изменилась к худшему в 1977 г. Госкомиздат СССР не включил 6-й сборник в издательский план. Редколлегия ознакомили с «черной» рецензией, — ее автор неизвестен мне по сей день. Этот документ

стоит того, чтобы познакомить с ним читателя. Ограничусь «выбранными местами».

«...И общий состав (структура) рукописи, и ее отдельные компоненты требуют решительной критики.

Раздел «Время-пространство» в принципе не имеет никакого отношения к сюжету. Это вопрос событий. Но даже будучи взят как особый и отдельный вопрос, он является надуманным вопросом, привнесенным в литературоведение экзистенциалистскими и структуралистскими силами... Ряд работ при всей ориентированности на сюжет топит изложение в модно-провинциальной мешанине структуралистских терминов, от которых надо, наоборот, всячески освобождать вузовские науки. Бесспорна неоправданная увлеченность совершенно ложными авторитетами. С точки зрения Л.М.Цилевич (sic! — Л.Ц.), если судить по отсылкам и опорам на мысли других авторов, интереснее всего мысли о композиции, высказанные: Б.Корманом, Е.Добиным, М.Гиршманом, Б.Томашевским, С.Эйзенштейном, М.Роммом, Т.Сильман, Э.Магазанником, М.Бахтиным, А.Мачеретом, — т. е. создан весь синклит формализма и полупоформалистского эпигонства, где затерялись и отодвинуты на задний план ведущие специалисты. И снова здесь трактуются полумистические «пространство и время», «ассоциативный монтаж», «молекулярный уровень»... сюжет по-формалистски путают с фабулой все авторы сборника. ...авторов увлекают такие модные категории-термины, как «бинарная оппозиция», «карнавальность», «некоммуникабельность», «теснота стихового ряда»

Сборник в целом... не соответствует самой заявленной теме — и дает материалы и рассуждения, по уровню стоящие ниже, чем проблемы сюжета в подлинной значимости. Это скорее не труд о сюжетах, а вялая демонстрация верности формализму и его давно оставленным наукой установкам».

Стало ясно: либеральные порядки кончились, а с ними — наша вольготная жизнь. Как объяснили сведущие люди, слишком уж много развелось тематических сборников, нужно было «принять меры по упорядочению» выпуска вузовских научных изданий. Госкомиздат не только подвергал рукописи жесткой проверке и селекции. Оказалось, что мы вообще действовали незаконно: не имели права издаваться в «Звизгзне», поскольку выпуск научной литературы не соответствует учебно-методическому профилю издательства; не имели права выпускать серийное издание.

Об этом я узнал, придя в ЦК КП Латвии, к инструктору отдела науки и вузов В.Т.Станкевич. Я разложил на столе пять выпусков «Вопросов сюжетосложения»: вот какое хорошее дело мы делаем, помогите нам его продолжать! Благоволившая нам Вера Теодоровна пригласила для совета заведующего отделом печати ЦК. Он испуганно воскликнул: «Уберите цифры!» — указывая пальцем на номера сборников. Оказалось, что выпускать нумерованные, серийные издания можно только с разрешения ЦК КПСС!

Что же мы можем и что должны делать? Об этом мне рассказал в Москве начальник отдела сводного планирования и координации выпуска ведомственной литературы Госкомиздага СССР А.Д. Власов: «Каждый сборник должен иметь свое название и быть связан с какой-либо конференцией. Провели конференцию — выпустили сборник». Но что нам делать сегодня, с 6-м сборником, зарубленным «черной» рецензией? Анатолий Дмитриевич оказался еще одним добрым человеком на нашем пути, он дал спасительный совет. «Пришлите на мое имя ответ рецензенту поблагодарите его, признайте справедливость некоторых критических замечаний, — а потом разгромите его по всем пунктам и требуйте повторной рецензии».

Трудно было Ф.П.Федорову, И.А.Дубашинскому и мне писать этот ответ. Хотелось сказать коротко и ясно. рецензент — невежда, хам и антисемит впридачу. А приходилось писать длинно и витиевато «Автор рецензии и авторы "Вопросов сюжетосложения" по-разному понимают категорию сюжета, но несоответствие содержания сборника взглядам рецензента ни в коей мере не может служить основанием для вывода о несоответствии сборника теме. Рецензия выдержана в грубом, разном тоне, изобилует бездоказательными обвинениями, носящими оскорбительный характер. Это вызывает у нас чувство недоумения» И так — десять страниц.

Важно было подчеркнуть, что «рецензия зачеркивает как несостоятельный труд большого авторского коллектива, представляющего не только Даугавпилсский педагогический институт, но и различные вузы и научные учреждения страны. Сборник — и по своей методологии, и по концепции сюжета продолжает и развивает исследования, которые получили положительную оценку в центральной и республиканской печати». Мы вооружились и официальными письменными отзывами директора Института русской литературы АН СССР А.С. Бушмина, зав. кафедрой русской литературы пединститута им. Герцена Б.Ф.Егорова, зав. кафедрой теории литературы Донецкого университета И.И.Стебуна... Ответ рецензенту завершался цитатой из письма, которое П.А.Николаев — зав. кафедрой теории литературы Московского университета и редактор журнала «Филологические науки» адресовал проректору Даугавпилсского пединститута и редактору «Вопросов сюжетосложения»: «Издаваемые Вашим институтом выпуски «Вопросов сюжетосложения» давно обратили на себя внимание литературоведов, особенно теоретиков, многих университетов и институтов нашей страны. Авторитет этих выпусков таков, что участие в них многие крупные ученые, вероятно, будут считать для себя почетным (некоторые уже сейчас так считают). Редакция журнала «Филологические науки» внимательно следит за деятельностью Вашего своеобразного научного центра по изучению очень сложной теоретической проблемы. старается освещать работу конференций, организуемых Вашим институтом, и характеризовать указанные сборники. Крайне желательно, чтобы эта работа становилась все интенсивнее».

Рукопись была послана на повторную рецензию — кафедре теории литературы Московского университета. В.Е.Хализев дал положительный отзыв. Сборник был включен в план под названием «Сюжетосложение в русской литературе».

Путь в издательство «Звайгзне» был закрыт. Но — нет худа без добра: мы напечатали сборник в Даугавпилсской типографии вдвое быстрее, чем это делалось в Риге. Сборник вышел в свет, как и планировалось, в 1980 г.

В Даугавпилсе был издан и последний, седьмой по счету сборник. Он тоже с первого захода не был включен в план, причем обошлось даже без «черной» рецензии. Как мы узнали от источника информации, при этом присутствовавшего, некая госкомиздатовская дама, прочитав название, изрекла: «О сюжете и так достаточно писали!» — и вычеркнула сборник из заявки.

И снова помог добрый человек — Петр Григорьевич Пустовойт, председатель секции литературоведения Научно-технического совета Минвуза СССР. В подписанном им ходатайстве говорилось «Труды, изданные Даугавпилским пединститутом, в 1980 г. были обсуждены на расширенном заседании секции литературоведения Научно-технического совета Минвуза СССР совместно с кафедрой теории литературы Московского университета и получили положительную оценку. Было рекомендовано продолжить эту работу. Эти рекомендации реализуются в сборнике «Сюжет и художественная система»».

Сборник вышел в 1983 г. Кстати, в каталожных карточках Всесоюзной Книжной палаты два нумерованных сборника означены как Вопросы сюжетосложения-6 и Вопросы сюжетосложения-7, а их «персональные» названия отнесены в подзаголовки.

В этих сборниках появились новые рубрики: сюжет и художественная целостность произведения, интерпретация сюжета в критике, сюжет и художественный метод, сюжет и повествование. Появились новые авторы: М.Л.Семанова (Ленинград), В.А.Сапогов (Кострома), Л.Л.Бельская (Алма-Ата), В.П.Скобелев (Воронеж), В.А.Викторович (Коломна). Особо хочу отметить две статьи, не просто интересные, но открывающие принципиально новые пути сюжетологического исследования: статью В.А.Викторовича «Сюжет и повествование в романе Достоевского» и статью Ю.В.Шатина «Метафора и метонимия в сюжете «Войны и мира»».

В аннотации к 7-му сборнику сказано: «Издание сборника завершается работа над темой «Вопросы сюжетосложения»». Кафедра обратилась к новой коллективной теме «Художественное время-пространство» (руководитель Ф.П.Федоров). Однако тема «Вопросы сюжетосложения» продолжалась как индивидуальная в планах научной работы Л.С.Левитан и Л.М.Цилевича. Итогом стали написанные совместно книги — монография «Сюжет в художественной системе литературного произведения» (Рига: Зинатне (Наука), 1990) и учебное пособие «Основы изучения сюжета» (Рига: Звайгзне, 1990).

С Е М И Н А Р Ы

Конференции и семинары были популярнейшей формой научного общения в 70—80-е годы. И не только научного. Скажу об этом словами стихотворного выступления Марка Григорьевича Качурина на конференции «Школа и литературоведение» в Тарту:

Где преклонити голову
Замотанному филологу,
К тому же еще учителю,
Затисканному мучительно
В ячейки учебной сетки,
За прутья программной клетки?
Высказаться и обогреться
Хочется каждому сердцу.
Ради вот этой тенденции
Устраиваются конференции

Наш первый семинар был скромным: 19 докладчиков представляли 14 учебных заведений и научных учреждений 12 городов пяти республик, — но он заложил основу традиций, которые затем соблюдались и развивались.

Прежде всего — мы настаивали на чистоте жанра: не конференция, а семинар, в котором главное — совместное обсуждение проблем. Мы отвергли традиционный порядок: сначала — доклады, потом — прения. Регламент — 20 минут на доклад — строжайше соблюдался. Но после каждого доклада можно было и задавать вопросы, и высказываться, и спорить.

В программе семинара о выступающих сообщались минимальные сведения: фамилия, инициалы, город, тема доклада. Никаких — к.ф.н., д.ф.н., доц., проф. ... Состав формировался по принципу: от студента до профессора. Игорь Савостин был второкурсником Калининградского университета, когда приехал в Даугавпилс на студенческую научную конференцию. Через год он был докладчиком на первом семинаре. В наших сборниках напечатаны две его статьи.

Заседания начинались по-провинциальному рано, благо от гостиницы до института пять минут ходьбы. Зато было время для кулуарного общения. Семинары (кроме первого) собирались ранней весной, в апреле, или ранней осенью. Погода почему-то всегда была прекрасная, после заседаний устраивали прогулки по набережной Даугавы, в Погулянском лесу, к Стропскому озеру; посещали музей-усадьбу Яна Райниса в Биркенели и др.

Ежедневно, а иногда и дважды в день, в зале заседаний вывешивался юмористический бюллетень «Вокруг сюжета». Дружеские шаржи рисовала Юлия Цилевич — школьница, а потом студентка, эпиграммы писали Л.С.Левитан, С.В.Медовников (Донецк) и другие.

Семинар создавался объединенными усилиями «хороших и разных» исследователей. Первым на первом семинаре был доклад Георгия Василь-

евича Краснова «Каноническая сюжетная ситуация в эпическом произведении» русского критического реализма». В бытность свою заведующим кафедрой Горьковского университета Г.В.Краснов руководил темой «Сюжет в структуре литературного произведения». Даугавпилсская кафедра продолжила начатую им работу.

Активнейшей коллективной участницей даугавпилсских сборищ и сборников была ленинградская группа Бориса Федоровича Егорова: Анна Матвеевна Штейнгольд, Евгения Михайловна Табориская, Елена Марковна Гушанская, Лариса Евгеньевна Ляпина, Ксения Петровна Степанова, Валентин Айзикович Зарецкий.

Затем пришли — «донецкий отряд» Михаила Моисеевича Гиршмана, «ижевский отряд» Бориса Осиповича Кормана, москвичи, рижане, воронежцы, сибиряки.

Статью Юрия Васильевича Шатина «Контекст романа в повести Чехова "Палата № 6"» я прочитал в рукописи, еще до знакомства с автором. А знакомясь, прежде всего сказал: «Вы — наш человек, сюжетолог, приезжайте в Даугавпилс». Такой же разговор состоялся и с Натаном Давидовичем Тamarченко после его доклада на Герценовских чтениях в Ленинграде. А вот Юрий Николаевич Чумаков в разговоре со мной на конференции в Вологде сказал: «Меня спрашивают, почему я не был в Даугавпилсе. Я думаю, с этим вопросом лучше обратиться к Вам» — «Приглашаю Вас на все наши семинары».

Встретившись с Владимиром Марковичем Марковичем (в театре на Таганке, на «Вишневом саде», — какие сладостные воспоминания!), я стал ему говорить, что в Донецке готовится конференция... Он прервал меня: «Я не хочу в Донецк, я хочу в Даугавпилс». Его слова и удивили (как можно не хотеть в Донецк?), и обрадовали.

Не было бы нашего семинара, — не было бы, конечно, и того научного общения, которое открыло членам нашей кафедры дорогу на конференции и семинары в Москву, Ленинград, Тарту, Пермь, Вильнюс, Таганрог... Сюжетологическая проблематика хорошо вписалась в программы — и теоретико-методологические: «Теория прозы», «Целостность художественного произведения» (Донецк), «Проблемы реализма» (Вологда), «Методология и методика историко-литературного исследования» (Рига) и историко-литературные: Чеховские чтения в Таганроге и Ялте.

На 2-м семинаре (1976 г.) авторы 31 доклада представляли 20 вузов и 2 НИИ, включая ИМЛИ. Событием стало знакомство с Борисом Осиповичем Корманом: и его доклад «К методике анализа слова и сюжета в лирическом стихотворении», и само общение с замечательным ученым и прекрасным человеком. Сильное впечатление произвели доклады В.А.Сапогова «К проблеме сюжета "лирического цикла"» и К.П.Степановой «Об иллюзии движения в "Мертвых душах"». Бурную дискуссию вызвал коллективный доклад Е.М.Гушанской, Б.Ф.Егорова, К.П.Степановой, Е.М.Табориской, А.М.Штейнгольд «Соотношение фабулы, сюжета, композиции».

Одно из заседаний было посвящено сюжетике Чехова: М.М.Гиршман — «Взаимоотношения ритмико-речевой организации и сюжетного развития в прозе Чехова», Л.С.Левитан — «Сюжет и композиция рассказа Чехова "Скрипка Ротшильда"», З.С.Паперный — «Структура сюжета у Чехова», Э.А.Полоцкая — «От жизни к сюжетам (Чехов)».

На «завершающем мероприятии» (так именовалась вечерняя встреча в малом зале ресторана «Даугавпилс») блистал тамада Зиновий Самойлович Паперный. С ним состязались в остроумии Н.Д.Тамарченко и С.М.Шварцбанд — авторы поэмы «Со-домик в Даугавпилсе».

Со-домик в Даугавпилсе

(Краткий отчет в октавах:
материал — «Домик в Коломне»,
фабула — протодоклад Б.Ф.Егорова,
сюжет — смотри название)

Монолог Л.М.Цилевича.

Традиционный путь мне надоел.	И в самом деле, я бы совладел
Идет им всякий. Маймину в забаву	С тройною дефиницией на славу.
Пора его оставить. Я хотел	Ведь школы за просто со мной живут:
Сюжет определить через октаву.	Две придут сами, третью приведут.

Ленинградская группа:

Итак, есть архетип, протосюжет.
Он в принципе статично-динамичен.
В пространстве-времени развернут он уже,
Бесцелен он и телеалогичен.
Скелет оставим в первом этаже,
Хоть он без плоти и не эстетичен.
Зато ее разложим и, члена,
Все уровним, попутно сегменя.

К.П.Степанова:

К событию теперь мы подошли,	Назло ИРЛИ, тем более — ИМЛИ,
Достигнув цели, повернем обратно.	Что было ясно, станет непонятно,
На бречку сев, узрим сюжет вдали:	И пусть пока наш опыт неуклюж,
Как очевидное — невероятно.	Мы добредем до сути «Мертвых душ».

Эпилог. Концовка. Финал. Финиш.

В любой поэме нужен эпилог:
Графиню «развести» с кухаркой,
Финал с концовкой, Запад и Восток,
Судьбу с Россией и закуску с чаркой.
Пусть каждый метод будет аналог
Творца, создавшего бальзам и «Старку».
За это выпьем по второй, по первой,
А дальше — как прикажет нам Паперный.

В «моем» монологе слышны отзвуки полемики с Евгением Александровичем Майминым: нужен ли термин «фабула»? Доклад ленинградской группы опубликован в 5-м сборнике. Доклад К.П.Степановой, к сожалению, в «Вопросы сюжетосложения» не попал, он опубликован в сборнике «Содержательность художественных форм» — Куйбышев, 1987.

Самым многочисленным был 3-й семинар (1978 г.): 56 докладов, 33 вуза, НИИ (30 городов шести республик). Пришлось создавать секции. Говорю со вздохом — «пришлось», потому что, как выразился один из семинаристов, «секция — это трагедия»: все хотели слушать всех, а сделать это за два дня было фактически невозможно. Члены оргкомитета ломали голову, составляя такое расписание докладов, которое давало возможность «перебегать» из секции в секцию тем, кто хотел, постоянно работая в одной секции, послушать в другой интересные их доклады. Иногда секционное заседание самостийно превращалось в пленарное на доклад В.М.Марковича «Трагическое в сюжетах романов Тургенева 1850-х гг» сбежались все семинаристы.

В программе каждого семинара сочетались доклады трех типов: сюжетики какого-либо автора или произведения; сюжетики жанра; вопросы общей теории сюжета. Каждый тип доклада был по-своему ценен и нужен. Но от семинара к семинару всё больше становилось общетеоретических докладов, все больше сюжетологов-теоретиков. «Главным теоретиком» был Михаил Моисеевич Гиршман — именно потому, что он рассматривал сюжетологические проблемы с наиболее широкой, «бахтинской» позиции: с точки зрения представлений о произведении как художественной целостности.

На 3-м семинаре работали секции «Сюжет в лирике и драме» (Л.Л.Бельская, В.А.Зарецкий, В.А.Сапогов, Л.С.Сидяков, Р.С.Спивак, Ю.Н.Чумаков), «Сюжет романа» (Е.А.Маймин, В.А.Свительский, Н.Д.Тамарченко, Ю.В.Шатин), «Сюжет повести, рассказа, поэмы» (В.П.Кикан, Е.Г.Колпакова, С.В.Медовников, В.П.Скобелев), «Чеховский сюжет» (Б.В.Аверин, Е.М.Гушанская, Л.Е.Кройчик, Л.С.Левитан, Н.А.Никипелова, В.Е.Хализев), «Восприятие и интерпретация сюжета» (Л.В.Войнич, В.А.Левин, М.В.Теплинский).

На пленарных заседаниях выступили: В.А.Зарецкий и Л.М.Цилевич — «Предмет и задачи сюжетологии», М.М.Гиршман — «Сюжет во внутренней структуре литературного целого», Б.О.Корман — «Реализм, нормативное начало и сюжет», В.И.Тюпа — «Правило “трех единств” как сюжетная характеристика», Г.В.Краснов — «Мотив в структуре прозаического произведения». О проблемах художественного времени-пространства как сюжетных категорий говорили И.В.Егоров — «Пространственно-временная организация сюжета», И.Г.Савостин — «Сюжет дороги», Ф.П.Федоров — «О романтической концепции времени». В.В.Эйдинова в докладе «Категория сюжета в работах Ю.Н.Тынянова 20-х гг.» ввела в современную сюжетологию тыняновскую концепцию сюжета, которая долго

была предана забвению (о ней умолчал и В.В.Кожин в статье «Сюжет, фабула, композиция»).

Семинар завершился принятием рекомендаций и избранием Координационного комитета. Среди рекомендаций были такие: ввести в вузах спецкурсы и спецсеминары, курсовые и дипломные работы по сюжетологии; включить в программу по литературе для старших классов указание о необходимости развить у школьников понимание сюжета и композиции; издать учебные пособия «Основы сюжетологии» и «Об изучении сюжета в школе».

3-й семинар был самым серьезным, самым содержательным — и самым веселым. Валерий Тюпа, Натан Тамарченко, Юлия Цилевич ежедневно издавали бюллетень «Хронотопнем!» — из выпуска в выпуск слагая «Дорогу в сюжет». Комментария требует, по-видимому, только «Дорожный инцидент», пародирующий доклад В.А.Сапогова «О некоторых эквивалентах сюжета в лирике (междустрофный перенос)». Оригинальность стиля исследуемого автора — Марины Цветаевой — умножилась оригинальностью стиля докладчика: «Лирика выцарапывает из слова его значение», «Кусок, выхваченный из лирики, синее и умирает»...

Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа (Кемерово)

Д о р о г а в с ю ж е т
(путевые заметки семинариста)

Т а н д е м
(В.А.Зарецкий и Л.М.Цилевич)

Ища сюжет, пустились мы в дорогу.
Сюжетологии стремителен прогресс.
Договорились хронотопать в ногу,
Не глядя, кто там с фабулой, кто без.

Сюжетосложимся теперь мы в три колонны,
Сюжетологии являя три лица,
И создадим сюжетозаренный
Мир тройственный с начала до конца.

Пространство-время пыл в нас не остудит.
Сюжетологии рассеем семена.
Пускай нам общим памятником будет
Наш будущий всемирный семинар.

Гонка по вертикальной стене
(этап ведет М.М.Гиршман)

Налев — ритм, герой — направо,
Из слова перейдя в сюжет,
Мир целого себе же равен
На каждом новом выраже.

Раздвоившись не в полной мере,
Субъект с объектом раздвоя,
Кто вновь себя находит в Мери,
А кто в Печорине себя.

Привал на обочине
(экскурсовод-ботаник — Г.В.Краснов)

Уйдя в историю вопроса,
С наукой мировой на «ты»,
Сорвем с сюжетного откоса
Мотивов желтые цветы.

Гербарий сей нам путь осветит.
Когда ж успех нас окрылит,
Нас даже Храпченко заметит
И, в гроб сводя, благословит.

В сумерках хронотопа
(одиноким путник — И.Г.Савостин)

Выхожу один я на дорогу
Хронотоп у ног моих блеснит
Десимволизуясь понемногу,
С временем пространство говорит.

Их понять, конечно же, сумею,
Сквозь культуры путь — вот мой удел,
Чтобы надо мною, символея,
Хронодуб склонялся и шумел

Дорожный инцидент
(Проезжие! Остановитесь немые
Цветавый сапогоголос в две нарремы)

Мой брат по сюжетству!
Мой зноб и зной!
Так кровельщик — с жестью,
Как ты — со мной.

Ямб разносапожный
(Крылову лафа была!)
Другими исхожен —
Растоптана фабула!

Сюжет пусть строфеет!
Попав в переплет,
Пусть ярко синее
И — вытащен — мрет

Финал и снова в путь

Жить без сюжета некрасиво
Скорей уж без перипетий,
Меняя ритмы и мотивы,
К концу поэмы подойти.

Конечно ж, путь познания долог,
Но бодр синявший сюжетолог!

Семантизировав безбрежность,
Где был конец, сумей начать
Но торжество и безнадежность
Ты сам не должен различать

Не поступаясь ни долькой
От тройственного от лица,
Ты зри сюжет Сюжет и только
Сюжет и только — до конца!

А на вечерней встрече Лев Ефремович Кройчик и Владислав Петрович Скобелев прочитали свою поэму —

Сказание о Гавриле

В Даугавпилсе жил Гаврила,
Возможно, был он и неправ,
Но время часто проводил он
Среди младенческих забав

Пусть это будет между нами —
Гаврила радостей не знал:
Бальзам хлебал он стаканами
И Абрамовича читал.

Латгальских дев знавал он ласки,
Знаком ему был каждый стог.
Он от завязки шел к развязке,
В виду имея эпилог.

Хоть был он парень неученый,
Но это, в общем, не порок,
К тому же, — колбасой копченой
Он трапезу украсить мог.

Гаврила жил в Даугавпилсе
По четкой фабульной канве,
Но тут Цилевич появился
С мыслями в буйной голове.

Узрев невинного Гаврилу,
Решив, что тот еще не стар,
Его мгновенно подключил он
В свой перманентный семинар.

С тех пор девицам недоступен,
Лишен любви, лишен стогов,
Гаврила стал подвержен Тюпе,
По нем прошелся Сапогов.

Отныне чужд инстинктам низшим,
Свой хронотоп не пощада,
Стал жить, как учит Миша Гиршман,
Упорно целостность блюдя

Хронотопчась с Зарецким лично,
Теперь уж твердо знает он:
Сюжет от фабулы отличен
И тексту равнопротяжен.

Ему Ижевск стал отчим кровом,
В Донецке он желанный гость:
Гаврила весь измайминован
И разгегорован насквозь.

Иных забот теперь не зная,
Сегмент и колон возлюбя,
Он имманентно изучает
На разных уровнях себя.

Иной томим Гаврила жаждой,
Другой в душе лелеет жар...
Так безусловно будет с каждым,
Кто ездит в этот семинар.

Грустно было расставаться — и тем, кто уезжал, и тем, кто оставался. Объединявшее всех чувство выразил Станислав Васильевич Медовников в «Элегии»:

Мы теперь уходим понемногу
В те и в эти — в разные края,
Извучит в сердцах мотив дороги,
Уезжаем, грусти не тая.

Кратки встречи — долго будем помнить,
И надежда не потухнет, нет:
Мы вернемся, как приходит поезд,
К станции по имени «сюжет».

Этот город мы с собой уносим,
Добрый свет, гостеприимства дар.
Пусть пребудет вечно эта осень,
Третий всесюжетный семинар!

1978-й год остался в памяти как год 3-го семинара и 5-го сборника. Было чем гордиться — и даже возгордиться. Когда кто-то из впервые приехавших на семинар спросил: «А что за город — Даугавпилс?» — он услышал задиристый ответ: «Взгляни внимательно на карту! Мы — третий Рим, второе Тарту».

Статистика 4-го семинара (1981 г.): 37 докладов, 20 вузов и НИИ (19 городов шести республик). Работали секции: «Сюжетное взаимодействие литературы и фольклора» (А.Ф.Белоусов, Е.В.Душечкина, Д.Н.Медриш), «Сюжет романа, повести, поэмы» (В.А.Викторович, Н.Д.Тамарченко, Ю.Н.Чумаков), «Сюжет в лирике» (Е.А.Маймин, Л.С.Сидяков, Р.С.Спивак). На пленарных заседаниях читали доклады по теории сюжета: Л.А.Бахаева — «Сюжет и автор», М.М.Гиршман — «Ритм, сюжет, герой как слои художественной целостности», В.А.Зарецкий — «Сюжет как целеполагание», Б.О.Корман — «К вопросу о сюжетно-субъектной структуре реалистического произведения», Г.В.Краснов — «Жанровый акцент сюжетного мотива», В.В.Федоров — «Место сюжета в художес-

твенном мире», Л.М.Цилевич — «Сюжетность как литературоведческая категория», Ю.В.Шатин — «Теория сюжета в свете компонентного анализа». Одно пленарное заседание заняли доклады о чеховском сюжете: с ними выступили Е.М.Гушанская, В.Н.Невердинова, А.Н.Неминуций, Н.А.Никипелова, З.С.Паперный, Э.А.Полоцкая.

В программе значились доклады Ю.М.Лотмана — «К теории сюжета» и З.Г.Минц — «Символистская лирика: единство текста и сюжет». Однако за два дня до начала семинара пришла телеграмма из Тарту: «Юра сломал руку приехать не сможем извините желаем успеха конференции Лотман Минц». Так и не удалось нам услышать Юрия Михайловича и Зару Григорьевну в Даугавпилсе.

Оргкомитет учредил медаль «Ветерану-сюжетологу» — для награждения тех, кто выступал с докладами на всех четырех семинарах. Медали получили В.С.Белькинд, Е.М.Гушанская, В.П.Кикан, Г.В.Краснов, Л.М.Цилевич. < . >

Разбираю архив, перечитываю письма...

1976-й год. Андрей Леопольдович Гришунин: «Издали наблюдая за Вашей деятельностью, я с удовольствием отмечаю, что в Даугавпилсе растет литературоведческая школа со своим направлением и своим лицом»

1973-й год. Ефим Григорьевич Эткинд: «Вы смогли превратить Даугавпилс в столицу Сюжета — виданное ли это дело?»

1995—1997

Хадера. Израиль

Юлий Ким о Владимире Высоцком и Александре Галиче

(Юлий Ким — Алексей Красноперов, 13 декабря 1994, Ижевск)

Красноперов Алексей Александрович — род. в 1960 г. Живет и работает в Ижевске. С 1976 г. занимается изучением жанра авторской песни (творчество В. Высоцкого, А. Галича и др. бардов-шестидесятников), а также русским фольклором (частушкой).

С 1981 г. публикуется в периодической печати (Ижевска, Самары, Н. Новгорода, Киева, Таллинна, Красноярска и др.).

Среди основных публикаций:

Владимир Высоцкий: Сердце бьется раненою птицей... (Ю ранних песнях) // Радуга. — Таллин, 1988. — № 7. — С. 63—69 В соавт. с Г. Семыкиным.

В защиту частушки // Литературное обозрение. — 1989 — № 11. — С. 101—102.

Судьба и песни Александра Галича // Комсомолец Удмуртии. — 1988. — 9 апр.

Также: в эксклюзивном специализир. изд.: Высоцкий: время, наследие, судьба. — Киев, 1992. — № 4; 1993. — № 5; 1994. — № 12.

Первопубликатор поэтических текстов на основе фонограмм авторского исполнения В. Высоцкого (Комсомолец Удмуртии. — 1984. — 21 июля. — «Всю войну под завязку...», «Темнота впереди — подожди!» и др.; 1988. — 23 янв. — «Был побег на рывок...», «Дайте собакам мяса...» и др.) и А. Галича (Комсомолец Удмуртии. — 1988. — 9 апр. — «Ты можешь найти на улице копейку...», «Не хочу посмертных антраше...»; 15 окт. — «Сто первый псалом», «Я спросонья вскочил, патлат...» и др.).

Интервью печатается с согласия Ю. Кима.

А. К. : Юлий Черсанович, поскольку я занимаюсь творчеством Высоцкого, не могли бы вы рассказать о ваших творческих отношениях с ним?

Ю. К и м : Я испытал, конечно, прямое влияние Высоцкого, у меня есть несколько подражаний ему. Сказать, что он подействовал на мое творчество как-то фундаментально, нет, этого не было. Просто какие-то интонации его я использовал в своем творчестве, но уже в тот период, когда я владел и собственной интонацией и за его счет расширял свои диапазоны. Скажем так.

Очень, я помню, на меня подействовала пластинка французская¹, где я услышал в французской записи «В сон мне — желтые огни...» и целый ряд других его вещей, которые до сих пор представляются мне вершинами его творчества. Особенно на меня подействовала эта песня, бесхитростная по слову, но очень сильная в комплексе, то есть в слове, в музыке, в голосе, в манере исполнения, эта его «Цыганочка». Я узнал, что она была написана для фильма какого-то, да?

А. К. : Для спектакля «Последний парад»².

Ю. К и м : Для спектакля. Это одно из моих удивлений: я думал, что Высоцкий отскикивает свои сюжеты где угодно, и не для сцены, и не для фильмов. Оказывается, почти все его главные песни написаны для той или иной постановки. Это лишний раз доказывает, что писать на заказ совсем для поэта не унижительно, и это не означает, что заказная вещь всегда должна быть хуже, чем написанная просто так, по собственному желанию. Совсем не обязательно. Это замечание в скобках. Да, так вот та пластинка подействовала на меня чрезвычайно сильно, и я после этого вдвое внимательнее вслушивался в его творчество, и так основное впечатление от его песен сложилось тогда, а затем только обогащалось.

Что касается наших с ним отношений, то они не превратились, к сожалению, в какую-то дружбу или хотя бы в близкое приятельство. Мы жили совсем в разных сферах в самые важные, скажем, творческие годы

(вторая половина 60-х и 70-е годы), но были знакомы. Были знакомы еще по самым первым нашим выступлениям, когда встречались в каких-то совместных концертах, причем я совершенно этого не помню. Мне сейчас уже время от времени напоминают, что видели нас вместе с Высоцким в том или ином совместном выступлении бардов. Я помню, что они были. Кто-то напомнил, что мы встречались даже за одним столом, я совершенно этой ситуации не помню. Я только помню один концерт³, когда я попал под Высоцкого, как под танк. Это был конец 60-х или начало 70-х. Какой-то факультет МГУ праздновал свой юбилей (чуть не экономический, если такой был в МГУ) и пригласил на этот юбилей массу всякого народа потешать себя. Там были какие-то кужольники, эстрадники, очень много народу, и был приглашен Высоцкий. Каждому приходилось минут по 15, Высоцкого не отпускали 40 минут, и после него я выступал пятым или шестым, и все равно впечатление от Высоцкого было настолько сильное, что все, кто кроме меня после Высоцкого выступал, все пели как в вату, зал не мог их воспринимать. Какие-то мои песенки совершенно на фоне этого мощного эха не звучали. И я ушел, не выполнив своих 15 минут даже наполовину, спел 2—3 песни и тут же ретировался за кулисы.

А так мы с ним встречались в каких-то общих домах (я имею в виду Дома творчества), либо в Доме кино, либо в театре, либо в Доме актера. я уже сейчас не помню. В Доме кино, я помню, с ним встретился наскоро. Но хорошо помню, что виделся с ним несколько раз на Таганке, и в его присутствии я пел перед Любимовым свою серию из «Педоросля»⁴. Он прослушал половину, потом ушел. Так я и не знаю его впечатления. Потом, когда я пришел на Таганку со своей пьесой о профессоре Фаусте⁵, он просидел и прослушал первый акт, потом тоже ушел. Также не знаю его впечатления. Был случай, когда он подвез меня на своей машине и всю дорогу ругался на тех, кто эту машину изуродовал⁶: не то сиденья порезали, не то шины прокололи...

И только помню, что каждый раз во время этих редких встреч он очень с какой-то открытой симпатией подходил и здоровался. И сразу мы начинали говорить: «Надо повидаться, встретиться..» И даже, я помню, он дал свой телефон, но когда я его развернул, я увидел, что это телефон театра, а не домашний. Тут я немного огорчился и не помню, звонил я по этому телефону или нет. Потому что мне хотелось отдельного от него внимания к себе, как к товарищу по цеху, скажем так.

А К.: А вы помните, была такая, как она сейчас называется, конференция в Петушках.⁷

Ю. К и м.: Его там не было.

А К.: Его там не было? Есть разговоры, что он там был, в мае 1967 года.

Ю. К и м.: Этого не было, потому что, я думаю, если бы он там был, то он подошел бы к Галичу, если уж не ко мне, то к Галичу, безусловно⁸.

А . К . : А тогда такой перехлестный вопрос: отношения Галича и Высоцкого?

Ю . К и м : Нет, я ничего об этом не знаю. Я знаю, что Галич как-то очень хорошо говорил о нем в одной из своих зарубежных передач. И обо мне там хорошо говорил, но там он ни обо мне, ни о Высоцком не говорил, насколько он знаком лично с тем или с другим.

А . К . : Дело в том, что Галича в одной из передач уже там, на радио, спросили: «Ну, вот вы уехали, а кто остался?» И Галич сказал примерно такую фразу: «Ну, вот мы Кима не слышим, мы теряем многое. Вот Высоцкий, поразительные вещи у него прорываются, а потом идет поток таких серых вещей, то есть он недорабатывает, ему нужно как-то расти...»⁹. Это был 1974 год...

Ю . К и м : Ну, в 1974 году уже были классические вещи его написаны...

А . К . : Тогда еще вопрос: ваши посвящения Высоцкому?

Ю . К и м : У меня есть три вещи точно, нет, даже не три, есть четыре. Дело в том, что две вещи, которые я писал, как бы в подражание ему, были вызваны чисто производственной необходимостью. Я работал для фильма Александра Митты «Точка, точка, запятая»¹⁰, и там требовалась такая дворовая полухулиганская песня. И я как раз думал, в каком бы русле ее сочинить. Сначала написал в каком-то псевдоковбойском, потом услышал какую-то развеселую песню детского сада «Меня укусил гиппопотам...», что-то еще вот в таком плане попробовал, а потом стукнул себя по лбу и сказал: «Да это, конечно, должен быть Высоцкий!» И написал два подражания Высоцкому. Одна называется «Серебряные струны»¹¹, у Высоцкого, кстати, есть тоже «Серебряные струны»¹², а вторая вот «Илья Муромец»¹³. Как раз он тогда писал свои знаменитые сказки. Но в результате пошла третья песня¹⁴, которая была одновременно подражанием и Высоцкому, и всем каким-то блатным песням, какая-то уголовная, музыку к ней написал Гладков¹⁵. Это две.

Потом более серьезное и более, как бы это выразиться, настоящее подражание Высоцкому, не шутивное, не для фильма, а вот оно было вызвано такой сильной внутренней потребностью и, в первую очередь, гневом, который я испытал, когда был суд над Гинзбургом и Галансковым, в январе 1968 года. Если помните, был такой суд, судили компанию эту, еще была Вера Лашкова и Добровольский, за то, что они собрали и отправили на Запад книжку о процессе Синявского и Даниэля¹⁶. И тогда я был очень в гневе на наш режим и наше государство, этот гнев у меня излился в песне, которая начинается словами: «Мороз трещал, как пулемет...»¹⁷. Это было подражание прямое и, по мере сил, сильное подражание Высоцкому, потому что там и его приемы, и его напор были использованы. У меня такого опыта не было, и поэтому я пошел, как бы это сказать, в его русле. И внутренние рифмы, и пере-хлесты там такие, чисто «высоцкие». И четвертое, уже как бы не подра-

жание, а уже памяти его была песня написана «Удалой, пропитой и прокуренный, потрясающий голос его »¹⁸

А К А вот та песня «Дорогой Булат Шалвович, а также Владимир Семенович »¹⁹

Ю К и м А это была песня, в которой один к одному выражалось острейшее желание повидаться с ними с двумя, с Булатом и с Высоцким. Как-то мне действительно в 1978 году зверски этого захотелось, и я решил написать вот такое обращение, подумав, что, может, это их подтолкнет к такой встрече. Высоцкому я успел передать только машинописный текст, спеть я ему не спел, но он, собственно, и сам мог догадаться, потому что мотив был известен.²⁰ Отклика я не получил. Что касается Булата, то ему эту песню я спел, правда, уже после смерти Высоцкого.

А К Мы сегодня говорили о том, что не зазорно писать заказные вещи. Вы знаете, у меня несколько лет назад было такое ощущение (поскольку я этим занимался плотно, прошел все тексты), что человек тратил себя много на заказные вещи. Ну, в частности, мне сначала не нравилась «Алиса в Стране Чудес»²¹. Вот то, что Высоцкий сделал для «Алисы», мне не понравилось, потому что человек такого уровня, такого масштаба пишет такие детские песенки. Правда, потом я понял, что ему, как поэту, было интересно попробовать себя именно вот в этом детском жанре. Но мое такое личное мнение, оно еще и осталось где-то, что, если бы он не писал этих заказных вещей, скажем, «Алисы» и еще нескольких²², он бы написал за это время другие вещи, сильнеешие.

Ю К и м Вы не очень правильно представляете себе самочувствие пишущего человека. Дело в том, что, если бы он хотел писать (Высоцкий-то в первую очередь!) не «Алису», а что-нибудь другое, он бы и писал. Он совершенно мог себе это позволить, потому что ни экономически, ни психологически, ни идеологически абсолютно ни от кого не был зависим. Он бы и писал, но дело в том, что, повторяю, заказ — это не зазорное дело, если это хороший заказ. Понимаете, если вам предлагают писать Гимн Советского Союза — это одно, но если предлагают снабдить песнями «Бегство мистера Мак-Кинли»²³, допустим, — жутко интересная задача, здесь так много можно сказать! Или вот как нам с Дашкевичем²⁴ предложили снабдить песнями «Суд над судьями»²⁵. Такая масса проблем, так интересно можно высказаться песней по тому или иному поводу. Это может войти и в привычку, но если возникает своя тема, свой сюжет, то, естественно, делаешь свою тему, свой сюжет, независимо ни от какого заказа. Просто у меня, например, это заказное творчество уже стало действительно необходимостью для того, чтобы написать. Вот я так сесть и написать песню, как это делает Михаил Щербаков²⁶, себя заставить не могу, хотя, может быть, до этого дело и дойдет. А что касается Высоцкого, мне кажется, у него тоже сложилась в значительной степени такая привычка. Не так, как у меня, но в значи-

тельной степени так все-таки, потому что, повторяю, многие его вещи были написаны на заказ. Причем, вы сами знаете, что он, скажем, мог сделать несколько вариантов на одну и ту же тему, в один и тот же заказ, и каждый вариант смотрится как отдельное произведение. У меня то же самое, кстати. Я, помню, писал «Колыбельную» и в результате получилось четыре «Колыбельных», и одна на другую не похожи.

А. К.: Вы много ездили по границам. Как там его творчество воспринимается, скажем, сейчас, потому что после смерти — это одно, а теперь уже прошло какое-то время...

Ю. К и м: Мне трудно ответить на этот вопрос, потому что, честно говоря, я просто не знаю. Я только могу сказать одно. Дело в том, что публика, а главным образом я могу говорить об Америке и Израиле (говорят, в Австралии то же самое)... — это наши советские люди, которые эмигрировали. Как правило, это лица еврейской национальности, как говорят (смеется): «лица кавказской национальности». Это наши советские евреи, как правило, это интеллектуалы: это средний инженер, врач, педагог, которые и приходят на наши все концерты, которые и составляют главную публику для всех нас, бардов, оказавшихся там, за рубежом. А они относятся так же совершенно, как и мы здесь. Публика ничем не отличается от сегодняшней современной московской. Разве что современная московская приводит еще и своих детей, а они, главным образом, ходят сами, потому что их дети уже вписались в тамошний круг интересов, и им уже все наши прежние песенки мало интересны. А московским детям интересны, ну, я имею в виду российским, точнее.

А. К.: Но, понимаете, он все-таки поэт европейского уровня. Как вы считаете, влияние Высоцкого на европейскую поэзию было?

Ю. К и м: Я могу сказать одно, что интерес к нему есть и огромный. Совсем недавно я был в Польше, меня туда увез «Мемориал»²⁷, и именно на одно мероприятие. У них было совместное с польским «Мемориалом» заседание по поводу судьбы польских военнопленных, расстрелянных и раскиданных по разным лагерям. И вечером должен был состояться совместный концерт, так сказать, песен протеста против режима. И с их стороны пел Яцек Качмарский²⁸, знаете такого, да? И вот мы с ним наперебой так в три тура заполнили этот вечер. Я первый раз видел человека, у которого, мало того, что гитара правосторонняя, у него еще басовые струны внизу. Вот Качмарский — это тамошний Высоцкий и по манере, и по настроению. Более того, он обожает Высоцкого и множество песен Высоцкого перевел на польский язык, и, судя по тому, что у него большая аудитория, причем не только в Польше, а и за рубежом, это очень нравится публике. Я знаю, что в Швеции есть ансамбль²⁹, который перевел Высоцкого и пользуется бешеным успехом.

Где еще увлечены его творчеством, я не знаю, но то, что европейская публика ходит на эти концерты и это им нравится, конечно, уже факт, вышедший за рамки только России. Сказать в самом широком смысле,

что вот Высоцкий оказал свое фундаментальное влияние на развитие европейской эстрадной песни или на развитие европейской бардовской песни, я не могу, потому что это дело исследователя, а не мое. Я думаю, еще сейчас не совсем время. Может быть, и есть, для исследователя всегда есть время, но еще, может быть, не очень много материала для этого.

А. К. : Вопрос чисто личный. У меня есть одна запись ваша, домашняя, и вы там поете «В сон мне — желтые огни...». Как возникла такая вот идея: *вам* спеть его песню?

Ю. К и м : А очень просто. Я сказал, что эта песня меня поразила настолько, что я выучил наизусть без всякого усилия. Она мне так и запомнилась, что, надо сказать, редко со мной происходит, чтобы я с ходу запомнил песню. Она меня потрясла тем, что я и считаю главной сутью песен Высоцкого. Мне кажется, он спел то, что терзало все российское общество в течение всех, не только 70-ти лет режима, а может быть, за все время истории, а именно: отчаяние от несвободы.

А. К. : Ну да, это же проблема бунта...

Ю. К и м : Нет, именно отчаяние, отчаяние от несвободы. Плач, вой, горечь, страдание, стон — все! «Видь на Волгу: чей стон раздается...» — это тоже здесь. Вот здесь, в этой песне, это особенно сильно, но не только. И в других его замечательных вещах эта тема в той или иной степени варьируется. «Охота на волков»³⁰, например, здесь то же самое. Мне кажется, это самая сильная сторона Высоцкого, затем, конечно, его саркастический юмор, неподражаемый. Хотя, должен сказать, здесь без влияния Галича³¹, мне кажется, не обошлось. И мне кажется, что на третьем месте стоят его песни, так называемые «мужественные»: «Если друг оказался вдруг...»³² и так далее, и так далее, к которым я сравнительно равнодушен, которые меня трогают меньше всего. А вот песни этих серий, этих тем — вот они очень сильные.

Поэтому, естественно, что я попробовал попеть. Я, конечно, никогда в жизни со сцены это петь не буду, не потому, что это недостойно, просто я не нашел и не знаю, найду ли какой-то способ исполнения этой песни Высоцкого на свой лад.

А. К. : Существует такое мнение: «Поэт уходит в свое время. Приходит в свое время и уходит в свое время...»

Ю. К и м : Нет, если вы хотите сказать, как вот говорят, что Высоцкий исполнил свое назначение и ушел, все это — чушь собачья! Никогда в это не верил, не верю и никогда не разделял. И очень жалко, что он себя не сберег. И очень жалко, что Пушкина убили в 37 лет. Не люблю слушать, мне кажется, что это какая-то глупость.

А. К. : А если бы сложилось такая ситуация: ну, вот не будь, скажем, этой перестройки, потому что уже где-то в 1980 году все равно ощущалось, что что-то произойдет, а если бы мы еще лет на десять как-то в этом болоте задержались, и вот заставили бы его уехать. Могли же заставить, в принципе?

Ю . К и м : Ну, допустим.

А . К . : Допустим такой вариант?

Ю . К и м : Совершенно не допустим. Я вам объясню почему. Дело в том, что, как ни странно, Высоцкий был близок по духу своего творчества всем слоям, включая начальство. Вот я вам рассказывал эту полулегенду о том, что 28 июля³³ Брежнев, узнав о похоронах Высоцкого и купаясь с Жоржем Марше³⁴ в водах Черного моря, непрерывно слушал под коньячок Владимира Семеновича. И сам Владимир Семенович написал о том, что его зовут «большие люди» спеть про охоту на волков³⁵. Причем, эти «большие люди», слушая эту песню, кричат: «Да это же про нас!»³⁶ Большие люди, большие начальники, а что говорить о средних и мелких людях, если следовать этой классификации... Поэтому вот его муза была родной для всякого, хоть что-то чувствующего человека, независимо от того, был он начальник или подчиненный.

И заметьте, хотя, конечно, ему чинили всякие препоны в смысле его официального признания: печатания, например, или выхода его в телевидение, или выхода на широкую, признанную эстраду, но, тем не менее, его главное издание — магнитиздат — бурлил по всей стране великой и никакие органы... Ни на каких обысках, в отличие от Галича или, скажем, Кима, он не изымался³⁷. Это в том смысле, что он не позволял себе прямого политического протеста³⁸ и в этом смысле был для них не опасен. По-настоящему, конечно, был опасен для режима, для духа его, потому что это была вольная лира, всякая вольная лира в этом смысле опасна. И Окуджава был для них не опасен, он был выездной. И Высоцкий был выездной...

Так что, я думаю, что они бы его особенно не выпирали, если бы оставался такой вот вялый, дряблый, вялотекущий режим, как он был при Брежневе. Вот так бы Высоцкий и был: ни в народных артистах не ходил бы, не был бы в прессе, не был бы в телевидении, не выпускали б его на эстраду официальную. Но, с другой стороны, все его концерты, как и было все 70-е годы... Он мог себе позволить очень много, и выступать направо и налево, и к нему особенно не придирались³⁹.

Только, я подчеркиваю, это никоим образом не означает, что он был конформист, он совершенно был неконформист, но, повторяю, как прямой политический оппонент он им был не опасен. Он и не был таким прямым политическим оппонентом. Сказать, что крамольные песни Кима были тем ценнее песен Высоцкого, что их изымали на шмоне, нет, совсем нет. Эти крамольные песенки как художественные произведения искусства ничего не стоят, не стоят двух нот Высоцкого. Понимаете, я так считаю, по крайней мере, ну, за исключением, может быть, парочки-троечки, которые еще можно назвать художественными произведениями. Там были просто конкретные, как в фельетоне, конкретные упоминания, например, «Песня пьяного Брежнева»⁴⁰. И Галич тоже называл имена и учреждения прямо, поэтому он был для них неприятен и опасен.

А . К . : Это к тому, что во всей большой магнитной ленте, которая существует в стране, единственный раз я услышал, когда Высоцкий называл имя Брежнева на концерте. Они выступали в Казани⁴¹, перед гастроллями Таганки во Франции, и он говорит: «Ну вот, мы едем в Париж с гастроллями и туда же придет наш... (такая пауза) председатель Верховного Совета», — по-моему, он сказал даже Л. И. Брежнев, то есть никаких панегириков, никаких славных слов по этому поводу он не произнес.

Ю . К и м : Нет, конечно, он не был конформистом, упаси Бог! И Окуджава тоже не был конформистом.

А . К . : Юрий Черсанович, давайте перейдем к Галичу, потому что это фигура большая и, я думаю, что вы с ним были более близки в плане, может быть, общения, потому что круги-то были пересекающиеся...

Ю . К и м : Нет, как сказать, с Галичем у нас была одна поездка вот на Петушки, и было таких несколько встреч в общих компаниях московских. И это все. Больше у меня не было встреч с ним. Каких-то своих личных отношений мы не завели. Я успел ему передать, не спеть, а передать, прощальную песню про облака⁴², когда он в 1974 году уезжал. Мы с ним договорились даже встретиться, чтобы я ему спел, чтобы попрощаться, но потом у него не вышло, а на следующий день, когда он мог, я уже не мог. Поэтому Юра Айхенвальд⁴³ передал ему на Шереметьевском аэродроме машинописный текст, ну, а музыка была ему и самому известна, музыка его «Облаков»⁴⁴.

Вот единственное такое воспоминание общее о нашей поездке в Петушки, когда мы на каком-то «Москвиче» туда приехали, и там, я помню, что когда мы вышли на поляну, там было много всяких бардов и любителей бардов (все это было под крышей ЦК ВЛКСМ или горкома ВЛКСМ, сделан такой семинар об авторской песне), и Галич осмотрелся и сказал: «Ну, двух стукачей я уже вижу». Я очень изумился, спросил, как это он их различает, но он в подробности не вдавался.

Затем я помню эпизод, когда в столовой на него накинута с таким весьма ехидным вопросом, как выяснилось впоследствии, это был Юрий Андреев⁴⁵. (Юрий Андреев — очень большой обожатель авторской песни и песен Визбора, и Высоцкого, и Кима, и Окуджавы — очень же любил Галича и не скрывал этой нелюбви. И даже уже в перестроечные времена разразился большой статьей⁴⁶, упрекая Галича в неискренности, в спекуляции и так далее, что является полнейшей глупостью. Вот это, оказывается, давно уже началось, но я думаю, что Юрий Андреевич все время сидел между двух стульев, и все время пытался быть полезным и режиму, и обществу, а это как-то всегда вызывает... Я это называю: «Жить на разрыв».) Так вот он тогда, я помню, накинута на Галича с вопросом: как же вы совмещаете вполне благополучные фильмы, там про Шаляпина⁴⁷, еще про кого-то, я уж не помню, про балет какой-то⁴⁸, благополучные фильмы с такой совершеннейшей крамолой? Как это у вас совмещается? Естественно, в подтексте было: «Где вы искренни, так

сказать, не спекулируете ли вы и там, и там?» На что Галич ответил ему очень спокойно, очень достойно, и мне этот ответ очень понравился. Он сказал: «Во-первых, у меня лежит немало пьес и сценариев совершенно в столе, которые непроходимы. Во-вторых, я литератор и ничем, кроме литературы, зарабатывать на жизнь не могу, а в-третьих, мне кажется, что во всех этих фильмах я против Бога не погрешил, то есть был честен и сделал свою литературную работу». Ну, как мог бы ответить Давид Самойлов⁴⁹: «Конечно, мне интереснее писать свои стихи, но что делать, если кормят переводы. Я вынужден переводить». Так что вполне достойный ответ получил Андреев и больше уже не заикался. Правда, мне кажется, что Галич несколько преувеличил по поводу того, что написано им в стол. Я потом уже «допрашивал» наследников, по-моему, кроме «Матросской тишины»⁵⁰, у него там в столе ничего особенного и не было, а потом уже написал какую-то пьесу за кордоном⁵¹.

А. К.: Скажите, как его творчество на вас повлияло?

Ю. К и м: Безусловно, конечно. Я тоже испытал прямое влияние, у меня есть три подражания ему: «Начальство слушает магнитофон»⁵², песня, написанная в его день рождения⁵³, и прощальная песня⁵⁴. И, конечно, «Московские кухни»⁵⁵, которые я сочинил в 1988 году, они все опираются на интонации Галича и Высоцкого, главным образом.

А. К.: А в личном общении что он был за человек?

Ю. К и м: В личном общении это был.. Такое слово «барин» всегда лезет первым почему-то, когда хочешь описать его одним словом. Красивый, высокий, аристократический человек. Когда мы с ним приехали в Петушки, то на фоне всей этой нашей братии в ковбойках он смотрелся совершенно белой вороной: ну, такой крупный барин, аристократ вышел среди какой-то челяди... Поэтому, если все остальные были барды, то к нему это слово меньше всего подходило, но, тем не менее, он был бардом в самом высоком смысле этого слова, и мастером стиха и песни, в самом высоком смысле слова, да.

Он такой был, как сказать, типичный театральный, все то, что связывается с благополучным советским драматургом, все было при нем. То есть он был вхож во все литературные, актерские, художественные дома, был своим завсегда и в театрах тоже. И любил смачно выпить и закусить, и поговорить, и прочее, и прочее. Так что он мог бы быть вполне благополучным, как Корнейчук⁵⁶, допустим. Но не стал. И для меня это, конечно, особенное событие в его жизни. Оказывается, это был настоящий художник, и, когда в его жизни появилась Тема, он пожертвовал этой Теме всем. Вот художник, который нашел тему, эта тема стала его, и ради нее он пошел на все жертвы, в том числе и на эмиграцию.

А. К.: То есть, он был все-таки для режима опаснее всех, наверное?

Ю. К и м: Режим не мог его терпеть, конечно, потому что он пел о советском режиме, хотя, главным образом, о сталинском, но тем не менее, обкомы, горкомы⁵⁷, все это перетекало, и все это КГБ было преж-

нее, и потому все эти обкомы, горкомы и КГБ, конечно, выносить этого не могли. Должен вам сказать, что когда Высоцкий поет: «Сколь веревочка ни вейся, а совьешься ты в петлю...»⁵⁸, это все про то же КГБ, безусловно, но когда это КГБ *называется*, тогда уже всё, тогда уже КГБ вздрагивает и начинает нервничать.

А . К . : Ну, наверное, будем заканчивать. Большое спасибо.

Ю . К и м : И вам спасибо.

О т п у б л и к а т о р а

Вот такой разговор состоялся у нас с Юлием Кимом ровно три года назад, в первый приезд Кима в Ижевск. Неожиданно, наверное, для нас обоих этот диалог оказался шире и глубже, чем первоначально задумывалось. Хотя, как посмотреть. Возможно, в другой раз мы бы и ограничились чисто творческими проблемами и темами, но у ворот Грозного стояли российские танки, а страна стояла на пороге очередной большой и кровавой войны. Хорошо помню, как Юлий Ким, человек вообще чрезвычайно любознательный, не пропускал теленовостей и все повторял: «Они должны остановиться! Этого не должно произойти! Их обязательно вернуть!»

Ощущение тревожного ожидания присутствует в этом интервью, где неожиданно много о режиме, о свободе и несвободе. (За пределами публикуемого текста остались лишь вопросы, связанные с отношениями Кима-драматурга с театром на Таганке.)

И еще. 15 декабря нынешнего (1997) года — 20 лет со дня трагической гибели Александра Галича. 25 января будущего — 60 лет со дня рождения Владимира Высоцкого. 12 июня 1997 года — умер Булат Окуджава. Здесь он еще живой, на расстоянии телефонного разговора. Пусть все так и остается, если не считать мелкой редакторской правки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идет о пластинке «Натянутый канат», записанной и выпущенной фирмой «Полидор» в октябре 1977 г., куда вошли такие известные песни В.Высоцкого, как «Протопы ты мне баньку...», «Нежная Правда в красивых одеждах ходила...», «Он не вышел ни званием, ни ростом...», «Час зачатия я помню неточно...».

Песни «В сон мне — желтые огни...» и «Кто-то высмотрел плод, что неспел...» исполнялись автором на франц. яз.

² Спектакль по пьесе А.П.Штейна «Последний парад» был поставлен реж. В.Плучеком в Театре Сатиры (1968). Для этого спектакля В.Высоцким специально был написан ряд песен («Вдох глубокий, руки шире...», «При всякой погоде, раз надо — так надо...», «Один музыкант объяснил мне пространно...»). Песни «Корабли постоят и ложатся на курс...», «В который раз лечу “Москва—Одесса”...», «В сон мне — желтые огни...», написанные ранее 1968 г., были предложены Высоцким и использованы в спектакле фрагментарно.

В 1969 г. пьеса «Последний парад» была опубликована в одноименном сб. А.Штейна (М.: Искусство) с текстами Высоцкого, но без указания авторства последнего. И лишь в издании 1978 г. (Штейн А. Пьесы: В 2 т. — М.: Искусство, 1978. — Т. 2. Из содерж.: Последний парад. — С. 83—152) есть запись: «Стихи и музыка В.Высоцкого», — что можно считать одной из немногих прижизненных публикаций Высоцкого-поэта.

В контексте данного интервью логичнее предположить, что песня «В сон мне — желтые огни...» была написана для спектакля Театра на Таганке по поэме С.Есенина «Пугачев» (премьера 28 ноября 1967 г.), где Высоцкий исполнял роль каторжника Хлопуши.

³ Точную датировку концерта нам установить не удалось. Известно, что В.Высоцкий неоднократно выступал перед студентами МГУ, в том числе в январе 1968 г. на химич. факультете.

⁴ «Недоросль» — пьеса, написанная Ю.Кимом по мотивам пьесы Д.И.Фонвизина в 1969 г. и тогда же поставленная в Саратовском ТЮЗе (реж. Л.Эйдлин).

⁵ Речь идет о так и не поставленной пьесе Ю.Кима «Профессор Фауст», созданной в 1974—1979 гг. Предлагалась для постановки в Театр на Таганке.

⁶ О подобных случаях вспоминают и другие мемуаристы. См. у Высоцкого в «Песне автомобилиста» (1972):

Прервав общения и рукопожатья,
Отворотилась прочь моя среда,
Но — кончилось глухое неприятие
И началась открытая вражда. <...>
Я во вражду включился постепенно,
Я утром зрел плоды ночных атак:
Морским узлом завязана антенна —
То был намек: с тобою будет так!
Прокравшись огородами, полями,
Вонзали шило в шины, как кинжал...

(Цит. по: Высоцкий В. Собр. соч.: В 7 т. — Вельтон, Б.Б.Е., 1994. — Т. 3. — С. 142—143.)

⁷ В мае 1967 г. в Петушках (куда так и не доехал герой В.Ерофеева) состоялась конференция о путях развития самостоятельной песни, где приняли участие многие авторы-исполнители и теоретики жанра.

⁸ О личном знакомстве А.Галича и В.Высоцкого вспоминает актриса Театра на Таганке Т.В.Додина в интервью журналисту В.Перевозчикову: «Когда мы учились на третьем курсе, на сцене нашей студии (имеется в виду Школа-студия МХАТ — А.К.) репетировали пьесу «Матросская тишина» Александра Галича, репетировали актеры будущего театра «Современник». Уже тогда Володя встречался и общался с Галичем. А следующая встреча произошла в Риге. В Прибалтике мы встретили отдохавшего там А.А.Галича. И я хорошо помню, что мы собирались в нашем большом номере, много разговаривали, и Галич пел, пел и Володя» (Студенческий меридиан. — 1988. — № 6).

Следует добавить, что в молодости Высоцкий исполнял несколько песен Галича, в частности: «О малярах, истопниках и теории относительности»: «Чувствуем с напарником: Ну и ну! Ноги словно ватные, все в дыму...»

⁹ Фонограмма радиопередачи, о которой идет речь, хранится в личном архиве публикатора. Цит. по стенограмме: «.Высоцкий более жанров, но он, к сожалению, я бы сказал, и более неразборчив. У него есть замечательные произведения, но рядом идет поток серых и невыразительных сочинений, а потом опять вырывается какая-то поразительная, прекрасная и мудрая песня. Вот если бы я имел право давать советы, я бы посоветовал ему более строго подходить к тому, что он делает, потому что он способен делать вещи замечательные.

И, конечно, нельзя не отметить Кима — тончайшего в лирике, и сатирика. Он необыкновенно тонкий сатирик. Но он, к сожалению, в последние годы как-то стал мало петь и его песни менее известны, чем песни, скажем, Высоцкого, Окуджавы. Он, пожалуй, наиболее тонкий и в музыкальном отношении».

¹⁰ Фильм по сценарию М.Г. Львовского «Точка, точка, запятая» поставлен кинореж. А. Миттой (Мосфильм, 1973). Для этого фильма Ю. Ким (под псевдонимом Ю. Михайлов) написал несколько песен.

¹¹ Начало песни Ю. Кима «Серебряные струны» звучит так:

Четвертую неделю огорчаю я семью,
Ни крошечки не кушаю, ни капельки не пью.
Мать бежит в аптеку, глотает валидол,
Отец и то не выдержал и в кино ушел.
А я, весь как безумный,
Забился под кровать:
Купите мне гитару!
Серебряные струны!
Рублей за 20—25!

Цит. по фонограмме авторского исполнения.

¹² Песня В. Высоцкого «Серебряные струны» (1962):

У меня гитара есть — расступитесь стены!
Век свободы не видать из-за злой фортуны!
Перережьте горло мне, перережьте вены,
Только не порвите серебряные струны!

Цит. по изд.: В ы с о ц к и й Владимир. Собр. соч.: В 5 т. — Тула: Тулица, 1993. — Т. 1 (Песни и стихи 1960—1967).

¹³ Припев песни Ю. Кима звучит так:

Я — Муромец Илья,
Недавно из пеленок.
Не мучайте меня,
Я — маленький ребенок.
Я маленький ребенок,
Не мучайте меня!

(Цит. по фонограмме авторского исполнения.)

¹⁴ В фильм «Точка, точка, запятая» (см. примеч. 10) вошла песня, исполняемая дуэтом:

А я маленькая детка — метр сорок!
И ни в чем не виноват — а кто докажет?
В позапрошлый понедельник — в 7.15!
Я покинул детский сад — через окно!

(Цит. по фонограмме авторского исполнения.)

¹⁵ Гладков Геннадий Игоревич (р. 1935) — композитор, соавтор Ю. Кима по кинофильмам («Двенадцать стульев», «Обыкновенное чудо» и др.) и театральным постановкам («Принцесса и эхо», «Три Ивана» и др.).

¹⁶ Писатели Синявский Андрей Донатович (1925—1997) и Даниэль Юлий Маркович (1925—1988) в сентябре 1965 г. были арестованы за издание своих произведений за границей. В феврале 1966 г. осуждены по 70-й статье УК РСФСР к 7 и 5 годам лагерей строгого режима соответственно.

За подготовку «Белой книги», а также литературного сборника «Феникс» группа диссидентов (А. Гинзбург, Ю. Галансков, В. Лашкова, А. Добровольский) была осуждена к различным срокам лишения свободы.

См. об этом, напр.: Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. — М.: Книга, 1989; Буковский В. «И возвращается ветер». Письма русского путешественника. — М.: ИПФ «Оригинал», 1990.

¹⁷ Авторское название «Мороз 68»:

Мороз трещит, как пулемет трещит над полем боя,
И пять машин, как пять собак, рычат и жаждут крови.
И добровольный опервзвод стоит уже конвоем,
Им только б знак, а знак и так сорваться наготове...

(Цит. по изд. Есть магнитофон системы «Яуза»: Сб. текстов магнитиздата / Сост. А. Уклеин. — Калуга, 1991.)

¹⁸ Песня «Памяти Высоцкого» была написана вскоре после смерти поэта. См.: Ким Ю. Летучий ковер. — М.: Киноцентр, 1990. — С. 141—142.

¹⁹ Данный текст у автора назван «Друзьям», первая строка в опубликованном виде: «Дорогой Булат Шалвыч, а также Владимир Семенович...» // Сельская молодежь. — 1987. — № 12. — С. 6.

²⁰ Мотив известной песни Б. Окуджавы:

Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем,
у каждой эпохи свои подрастают леса...
А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем
поужинать в «Яр» заскочить хоть на четверть часа...

²¹ Для дискоспектакля по книге Л. Керолла «Алиса в Стране Чудес» (автор инсценировки — О. Герасимов) В. Высоцкий написал песни в 1973—1975 гг. Дискоспектакль впервые издан Всесоюзной студией грамзаписи «Мелодия» в 1977 г. Неоднократно переиздавался.

²² Песни В. Высоцкого к фильмам и спектаклям: «Необычайные приключения на волжском пароходе», «Ветер надежды», «Вооружен и очень опасен».

²³ Для фильма «Бегство мистера Мак-Кинли» по одноименной повести-памфлету Л. Леонова (реж. М. Швейцер, Мосфильм, 1975) В. Высоцкий написал 9 баллад. В фильм вошли две (с музыкой А. Кальварского).

²⁴ Дашкевич Владимир Сергеевич (р. 1934) — композитор, соавтор Ю. Кима по работе в театре («Пепси-длинный чулок», «Не покидай меня, весна» и др.) и кино («Бумбараш», «Собачье сердце» и др.).

²⁵ «Суд над судьями» — спектакль театра им. Моссовета (реж. П. Хомский, 1983).

²⁶ Щербakov Михаил Константинович (р. 1963). Филолог. Песни пишет с 1979 г. на свои стихи. Автор поэтич. сб. «Нет и не было яда», «Вишневое варенье» и др.

²⁷ «Мемориал» (1987) — общество жертв политических репрессий.

²⁸ Качмарский Яцек — польский бард, автор социальных и сатирических песен, получивший известность в кон. 1970 — нач. 1980 гг. См. о нем: Ольбрыхский Даниэль. Поминая Владимира Высоцкого. — Вахазар, 1992.

²⁹ Творчество В.Высоцкого популярно в Болгарии, Югославии, Швеции, Финляндии, Израиле, США, Японии. В некоторых странах проводились фестивали, посвященные Высоцкому.

³⁰ «Охота на волков» — одна из программных песен В.Высоцкого, написанная летом 1968 г., накануне ввода советских войск в Чехословакию.

³¹ О влиянии поэзии А.Галича на творчество В.Высоцкого пока нет специальных исследований. 4 декабря 1993 г. в эфире радио России прозвучала передача «Поэзия Александра Галича и Владимира Высоцкого» (авт. М.Нодель и А.Петраков). Фонограмма хранится в личном архиве публикатора.

³² «Песня о друге» — центральная в фильме «Вертикаль» (реж. С.Говорухин, Одесская киностудия, 1967 г.). Получила необычайную популярность. В другом (концертном) выступлении Ю.Ким назвал песни этого цикла «суперменскими».

³³ 28 июля 1980 г. состоялись похороны В.С.Высоцкого на Ваганьковском кладбище в Москве.

³⁴ Марше Жорж — в 1970—1980-е гг. ген. секр. Франц. компартии; летом 1980 г. находился на отдыхе в СССР.

³⁵ Имеется в виду малоизвестная песня В.Высоцкого «Прошла пора вступлений и прелюдий...» (написана в конце 1971), исполнялась им крайне редко и только в узком кругу. Вероятно, в основу ее положен реальный биографический факт:

Прошла пора вступлений и прелюдий.
Всё хорошо — не вру, без дураков:
Меня к себе зовут большие люди,
Чтоб я им пел «Охоту на волков»...
И об стакан бутылкою звеня,
Которую извлек из книжной полки,
Он выпалил: «Да это ж — про меня!
Про нас про всех — какие, к черту, волки!»

И далее:

(Цит. по указ. собр. соч. в 7 т. — Т. 3. — С. 133—134.)

³⁶ М.В.Розанова, жена А.Д.Синявского, вспоминает, что у них были изъяты все записи Высоцкого да так и не возвращены. (А.Д.Синявский был преподавателем В.Высоцкого в Школе-студии МХАТ; большой любитель блатного фольклора, он часто записывал В.Высоцкого у себя дома. Так пропали многочисленные устные рассказы-стилизации последнего.)

См.: Синявский А., Розанова М. Для его песен пужна российской почва // Театр. — 1990. — № 10. — С. 146—148.

³⁷ В качестве обратного аргумента можно привести набросок незавершенного стихотворения В.Высоцкого, написанного в декабре 1966 г., когда отмечалось 30-летие сталинской Конституции:

Подымайте руки, в урны суйте
Бюллетени, даже не читав!
Помереть от скуки! Голосуйте,
Только, чур, меня не приплюсуйте —
Я не разделяю ваш устав!

(Цит. по указ. собр. соч. в 7 т. — Т. 1. — С. 263.)

³⁸ К сказанному Ю.Кимом могу добавить, что, с одной стороны, широко известны факты отмены концертов и иной творческой дискриминации В.Высоцкого. С другой стороны, в декабре 1978 г. несколько московских литераторов были исключены из СП СССР за участие в неподцензурном альманахе «Метрополь»; среди авторов его был и В.Высоцкий, который, например, в январе 1979 г. совершил концертное турне по Америке.

О творческой дискриминации В.Высоцкого см.: Влади М. Влади-мир, или Прерванный полет. — М.: Прогресс, 1989; Леонидов П. Владимир Высоцкий и другие. — Нью-Йорк, 1983 и в др. изд.

³⁹ «Песня пьяного Брежнева» написана Ю.Кимом в 1968 г.:

Я сам себе Ильич,
Не путайте с тем самым,
С тем вышел паралич,
Он у меня счас замом.
И вечером, и днем,
Всегда он наготове,
Любой вынаю том
И подпираю брови.

(Цит. по изд.: Есть магнитофон системы «Яуза». — см. прим. 17.)

⁴⁰ Выступления В.Высоцкого в Казани проходили с 12 по 18 окт. 1977 г.

⁴¹ Песня Ю.Кима «К отъезду А.Галича из России» написана на мелодию и по мотивам песен А.Галича «Облака» и «Ошибка». Начало песни Ю.Кима:

Облака плывут, облака
На закат плывут, на восход.
Вот и я плыву на закат,
Вот и мой черед на исход...

(Цит. по изд.: Есть магнитофон системы «Яуза»... — см. прим. 17.)

⁴² Айзенвальд Юрий Александрович (1928—1994) — поэт, критик, литературовед, участник правозащитного движения.

⁴³ См. примеч. 41.

⁴⁴ Андреев Юрий Андреевич — писатель и литературовед, д-р филол. наук; активный участник ленинградского клуба песни «Восток» в 1960-е гг. Автор книг по истории и теории жанра авторской песни, также по сексологии и нетрадиционной медицине: «Откровенный разговор», «Мужчина и женщина» и др.

⁴⁵ См.: Андреев Ю. Феномен публицистической песни: Александр Галич и авторы-афганцы // Сов. культура. — 1989. — 19 авг.

⁴⁶ Здесь несколько смещены временные рамки. Сценарий для двухсерийного фильма «Федор Шалапин» был написан А.Галичем в 1968 г., снимать должен был кинореж. М.Донской. Работа не состоялась: в 1971—1972 гг. А.Галич был исключен из всех творческих союзов.

⁴⁷ А.Галич был автором сценария советско-французского фильма «Третья молодость» (1967), посвященного русскому балетмейстеру французского происхождения Мариусу Петипа.

⁴⁸ Самойлов Давид Самойлович (1920—1989) — поэт, известный также переводами стихотв. с языков народов СССР.

⁴⁹ «Матросская тишина» — пьеса А.Галича, написанная в 1945—1956 гг. Готовилась к постановке в театре «Современник», запрещена по приказу «сверху».

⁵⁰ Автобиографическая повесть «Генеральная репетиция» (о постановке пьесы «Матросская тишина») была закончена автором 29 мая 1973 г., еще в России.

Впервые: вместе с пьесой «Матросская тишина» в изд. «Посев» (Франкфурт-на-Майне, 1974). Авантюрная повесть «Блошинный рынок» впервые: Время и мы. — 1977—1978. — № 24—25.

⁵¹ «Начальство слушает магнитофон» (1968) начинается так:

Мы об Марксе твердим и об Ленине,
Отщепенцев к столбу пригвоздив.
Все, что мы утверждаем на пленуме,
Подтверждает потом партактив.

(Цит. по изд.: Есть магнитофон системы «Яуза»... — см. прим. 17.)

⁵² В песне «На день рождения А.Галича» (окт. 1968), написанной к 50-летию тогда уже опального барда и драматурга, Ю.Ким использует темы и интонации песен Галича:

Сэкономил я на баночку одну,
Да не вытерпел — глотнул, оставил треть,
И поехал в подмосковную Дубну —
Там на Галича живого посмотреть.

(Цит. по изд.: Есть магнитофон системы «Яуза»... — см. прим. 17.)

⁵³ См. прим. 41.

⁵⁴ «Московские кухни» — песенная пьеса Ю.Кима, посвященная истории правозащитного движения 1960—1980 гг. в Советском Союзе. Написана в 1988 г. Впервые поставлена в московском театре «Третье направление» (реж. М.Левитин).

⁵⁵ Корнейчук Александр Евдокимович (1905—1972) — официально признанный укр. сов. драматург. В 1940—1950-е гг. популярны его пьесы «Гибель эскадры», «Платон Кречет», «Фронт» и др., написанные в духе соцреализма.

⁵⁶ Песня А.Галича «Опыт ностальгии» написана в 1973 г., незадолго до отъезда из СССР.

Обкомы, горкомы, райкомы
В потеках снегов и дождей.
В их окнах, как бельма трахомы
(Давно никому не знакомы),
Безликие лики вождей.
В их залах прокуренных — волки
Пинают людей, как собак.
А после те самые волки
Усядутся в черные «Волги»,
Закурят вирджинский табак.

(Цит. по изд.: Галич А. Генеральная репетиция. Стихотворения и поэмы. Пьесы. Проза. — М.: Сов. писатель, 1991.)

⁵⁷ Цитата из «Разбойничьей песни» В.Высоцкого, написанной для фильма А.Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (Мосфильм, 1975). В фильм не вошла.

Январь 1998

СОДЕРЖАНИЕ

В. А. Свительский (Воронеж) <i>Путь Б. О. Кормана и развитие литературной науки</i>	3
---	---

I

В. И. Тюпа (Новосибирск) Жанровые истоки коммуникативной ситуации автор—герой— читатель	7
--	---

И. В. Фоменко (Тверь) Авторский цикл в лирике. Некоторые перспективы исследования	16
---	----

И. А. Гурвич (Sunnyvale, CA, США) Субъектные формы в американском литературоведении	22
---	----

Н. А. Черняева (Екатеринбург) «Авторство с ограниченной ответственностью»: Проблема автора в Йельской школе деконструкции	27
--	----

П. А. Руднев (Петрозаводск) Проблема реминисценции как культурологическая проблема	34
--	----

II

М. Н. Дарвин (Кемерово) «Стихи на разные случаи» В. К. Тредиаковского как форма выра- жения авторского сознания (язык поэзии и поэзия языка)	44
---	----

В. И. Чулков (Ижевск) «Государство без полномочного монарха — автомат...» (субъект- ный строй ранней гражданской лирики А. С. Пушкина)	54
---	----

С. В. Савинков (Воронеж) Слово <i>живое</i> и <i>мертвое</i> в лирике Лермонтова	61
--	----

О. В. Зырянов (Екатеринбург) Освоение трагической ситуации любви в интимной лирике XIX века (к проблеме лирической драматизации)	67
---	----

Е. А. Козицкая (Тверь) О внутренней диалогичности лирики («Я» и «Ты» в стихотворе- нии А. Блока «В глубоких сумерках собора»)	76
--	----

А. А. Кобринский (С.-Петербург) Роль действительских элементов в формировании аномальных субъ- ектно-объектных отношений в поэтике Александра Введенского	81
--	----

Н. В. Барковская (Екатеринбург)	
Проблема диалога в прозаической поэме Г.Иванова «Распад атома»	91
М. В. Серова (Ижевск)	
Две бесконечности в русской поэзии XX века	98
С. М. Лойтер (Петрозаводск)	
О мифологическом начале детской прибаутки	107

III

Л. А. Капитанова (Псков)	
Внесубъектная организация повести И.Срезневского «Rapsodia Sonatina»	115
Г. В. Мосалева (Ижевск)	
«Литературная родословная» рассказчика-путешественника в «Станционном смотрителе» А.С.Пушкина	123
В. Ш. Кривонос (Елец)	
«Женщина влюблена в чорта» («дамская» тема в «Петербургских повестях» Гоголя)	131
А. А. Фаустов (Воронеж)	
Авторское поведение И.С.Тургенева как парадокс. <i>Статья вторая</i>	141
Г. В. Краснов (Коломна)	
«Уход» героев Ф.М.Достоевского (к проблеме авторского сознания)	151
Ю. В. Доманский (Тверь)	
Архетипические мотивы времен года в романе Ф.М.Достоевского «Бедные люди»	158
И. Б. Корман (Азуг, Израиль)	
Между человеком и духом (о Хроникере в романе Ф.М.Достоевского «Бесы»)	166
Е. А. Полякова (Москва)	
Проблема точки зрения и сфера комического в романах Ф.М.Достоевского	172
Т. Н. Волкова (Москва)	
Биографические жанры и авторская позиция в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»	181
Н. В. Пращерук (Екатеринбург)	
«Пространственная форма» в книге И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева»	190

Т. В. Иванова (Петрозаводск) Автор и герои в рассказе Е. И. Замятина «Африка»	202
Е. А. Подшивалова (Ижевск) Жанровая модель архаической трагедии в художественной структуре «Козлиной песни» К. Вагинова	212
А. А. Кретинин (Воронеж) Знаковая пара 'пустота'/'полнота' как примета абсолюта (об оформлении авторского смысла в романе А. Платонова «Счастливая Москва»)	221
Г. М. Ребель (Пермь) Как отвечает сам автор на лукавый вопрос Воланда?	231
Д. И. Черашняя (Ижевск) Еще одно измерение в пьесе М. Булгакова «Батум»: сфера автора-повествователя	245
Н. Г. Медведева (Ижевск) О статусе персонажа в прозе Л. Петрушевской	255
В. А. Лимерова (Сыктывкар) Мифоритуальный сценарий судьбы героя в рассказе В. Т. Чисталева «Трипан Вася»	262

IV

А. И. Орлова (Ижевск) Проблема автора и перевод	269
И. В. Морозова (Ижевск) Некоторые особенности сюжетно-композиционной организации новелл Кейт Шопен	273
Л. С. Яницкий (Кемерово) «Каддиш» А. Гинсберга как стихотворный цикл	279

V

Л. М. Цилевич (Hadera, Израиль) Из истории даугавпилсской сюжетологической школы	285
Юлий Ким о Владимире Высоцком и Александре Галиче Интервью, подготовка текста к публикации, примечания А. Краснопорова (Ижевск)	299

CONTENTS

V.A.Svitel'sky (Voronezh) <i>The way of B.O.Korman and the development of literary study</i>	3
--	---

I

V.I.Tyupa (Novosibirsk) Genre's sources of the «author—character—reader» communicative situation	7
--	---

I.V.Fomenko (Tver') Author's cycle in lyric poetry. Some prospects of research	16
--	----

I.A.Gurvitch (Sunnyvale, CA, USA) Subject forms in American literary study	22
--	----

N.A.Chernyayeva (Yekaterinburg) «Authorship with limited responsibility»: the problem of the author in the Yale school of deconstruction	27
--	----

P.A.Rudnev (Petrozavodsk) The problem of reminiscence as a culturological problem	34
---	----

II

M.N.Darvin (Kemerovo) «Verses on Different Occasions» by V.K.Trediakovsky as the form of expression of the author's consciousness (language of poetry and poetry of language)	44
---	----

V.I.Chulkov (Izhevsk) «A state without a plenipotentiary monarch is an automatic machine...» (the subject system of the early civil lyric poetry by A.S.Pushkin)	54
--	----

S.V.Savinkov (Voronezh) The word «alive» and «dead» in Lermontov's poetry	61
---	----

O.V.Zyryanov (Yekaterinburg) Exploration of the tragic love situation in the intimate lyrics of the XIXth century (to the problem of lyric dramatization)	67
---	----

E.A.Kozitskaya (Tver') Inner dialogue of lyric poetry («I» and «Thou» in the poem «V glubokikh sumerkakh sobora...» by A.Blok)	76
--	----

A.A.Kobrin (St.Pb) The role of the deictic elements in the forming of the anomalous «subject—object» relations in Alexander Vvedensky's poetics	81
---	----

N.V.Barkovskaya (Yekaterinburg) The problem of the dialogue in the prosaic poem «Disintegration of the Atom» by G.Ivanov	91
M.V.Serova (Izhevsk) Two infinities in Russian poetry of the XXth century	98
S.M.Loiter (Petrozavodsk) Mithological basis of childish facetious sayings	107
III	
L.A.Kapitanova (Pskov) An extrasubject organization of the story «Rapsodia Sonatina» by I.Sreznevsky	115
G.V.Mosalyova (Izhevsk) «Literary genealogy» of the story-teller-traveller in the story «Post-master» by A.S.Pushkin	123
V.Sh.Krivosos (Yelets) «Zhenshchina vlyublennaya v chort» («ladies'» theme in «Petersburg stories» by Gogol')	131
A.A.Faustov (Voronezh) Author's behaviour of I.S.Turgenev as a paradox. <i>Article two</i>	141
G.V.Krasnov (Kolomna) «Departure» of F.M.Dostoyevsky's characters (to the problem of the author's consciousness)	151
Yu.V.Domansky (Tver') Archetypal motives of seasons in the novel «Poor People» by F.M.Dostoyevsky	158
I.B.Korman (Azur, Israel) Between a man and a spirit (about Chronicler in the novel «Besy» by F.M.Dostoyevsky)	166
E.A.Polyakova (Moscow) The problem of point of view and the sphere of the comic in the novels by F.M.Dostoyevsky	172
T.N.Volkova (Moscow) Biographical genres and the author's position in the novel «The brothers Karamazov»	181
N.V.Prashcheruk (Yekaterinburg) «The spatial form» in «The life of Arsenjev» by I.A.Bunin	190

T.V.Ivanova (Petrozavodsk)	
The author and heroes in the story «Africa» by E.I.Zamyatin	202
E.A.Podshivalova (Izhevsk)	
The genre model of archaic tragedy in the art structure of «Kozlinaya pesn'» by K.Vaginov	212
A.A.Kretinin (Voronezh)	
The sigh pair 'emptiness'/'fullness' as the mark of the Absolute (regarding the arrangement of author's meaning in the novel «Happy Moscow» by A.Platonov)	221
G.M.Rebel' (Perm')	
How does the author himself answer the sly Voland's question?	231
D.I.Cherashnyaya (Izhevsk)	
One more dimension in the play «Batum» by M.Bulgakov. the sphere of the author-narrator	245
N.G.Medvedeva (Izhevsk)	
Regarding the status of a character in the prose by L.Petrushevskaya	255
V.A.Limerova (Syktyvkar)	
The mythoritual scenario of the hero fate in the story «Tripan Vas'» by V.T.Chistalyov	262

IV

A.I.Orlova (Izhevsk)	
The problem of the author and the translation	269
I.V.Morozova (Izhevsk)	
Some peculiarities of the plot-compositional organization of short stories by Kate Shopin	273
L.S.Yanitsky (Kemerovo)	
«Kaddish» by A.Ginsberg as a poetical cycle	279

V

L.M.Tsilevitch (Hadera, Israel)	
From history of the Daugavpils plot-studying school	285
Yuly Kim about Vladimir Vysotsky and Alexandre Galitch.	
The interview, editing of the text for publishing, commentaries by A.Krasnopyorov (Izhevsk)	299

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 3

**Материалы межвузовской научной конференции
(апрель 1997)**

Редакторы-составители
Д.И. Черашняя, В.И. Чулков

Техническое редактирование и компьютерная верстка **И.Г. Чаузова**

Лицензия ЛР № 020411 от 18.02.97 Подписано в печать 30.03.98

Формат 60×84 1/16 Печать офсетная. Гарнитура Antiqua

Усл. печ. л. 20,0. Уч.-изд. л. 18,5 Заказ № 566.

Тираж 200 экз.

Издательство Удмуртского университета,
426000, Ижевск, Майская, 23
Типография УдГУ,
426034, Ижевск, Удмуртская, 237